Cees Nooteboom

El enigma de la luz

Un viaje en el arte

Cees Nooteboom recorre algunos museos buscando capturar en las obras de los grandes pintores aquello que alimenta nuestra alma con formas y colores: la belleza. En este libro el lector tiene el privilegio de intuir, gracias al diálogo permanente que nuestro especial guía mantiene consigo mismo, el enigma que subyace en toda obra artística. Nooteboom no es un historiador del arte ni pretende serlo. Él se deja llevar por la imaginación, no ofrece respuestas sino que plantea interrogantes. A través de los ojos del artista-escritor contemplamos, entre otras, las imágenes alegóricas medievales, los estudios de la naturaleza de Leonardo da Vinci, los autorretratos de Aert de Gelder o de Rembrandt, los interiores de Vermeer, los paisajes de Bruegel, los rostros sin ojos de De Chirico, la pasión por la masa geométrica de Piero della Francesca o las soledades de Hopper. Y finalmente, sin apenas darnos cuenta, empezamos a ver los cuadros como si fueran personas.

Cees Nooteboom

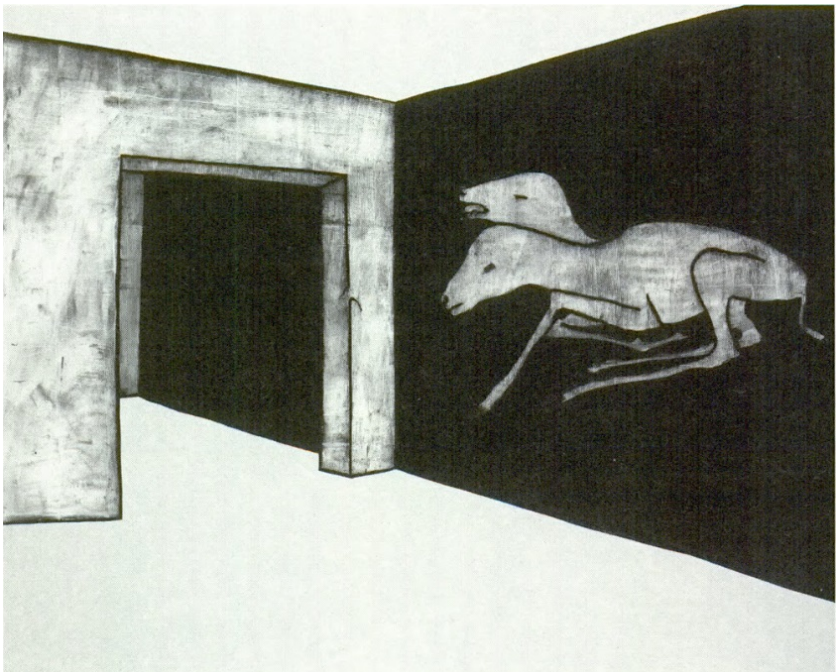
El enigma de la luz

Un viaje en el arte

ePub r1.0
Titivillus 22.01.17

Título original: *Gesprach in irgendeiner zukunft, Grand Central Station, Giovanni Battista Tiepolo, Bespiegelingen van lucht, De schim van Leonardo, De filosoof zonder ogen, De dame met de eenhoorn, De blinde mannen van Bruegel, De schaduwzijde van de schilderkunst, Rembrandt in Leiden, De laatste leerling van Rembrandt, Het wonder van Piero della Francesca, Hopper*
Cees Nooteboom, 2007
Traducción: Isabel-Clara Lorda Vidal
Diseño de cubierta: Hopper, *Oficina de Noche*

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Max Neumann (1949), *Sin título*, marzo 2004

Conversación en un futuro cualquiera

Texto para el catálogo de la obra de Max Neumann

¿Tenía usted más preguntas? No, gracias. Salvo…

¿Salvo…?

No, nada. Ninguna pregunta.

¿Tampoco acerca de las mariposas?

No, lo siento.

Y sin embargo, la oscuridad es notable. ¿No le parece?

Eso sí. Debo habituarme a ella.

¿No le inquieta?

No. Las formas tal vez sí.

¿A qué se refiere?

Todo es distinto. No fue difícil entrar, pero ahora que estoy aquí…

… Todo le resulta extraño.

Sí.

¿Por qué?

Es el espacio lo que me produce vértigo. Una puerta que da paso a una noche donde siempre es de noche.

Nadie sabe decirme lo que sucede allí.

¿Y eso le incomoda?

Sí. Y la ausencia de ojos.

¿Ojos? No los necesitamos. Nuestra geometría obedece otras leyes. Nuestra mirada se pierde.

Vemos de otra manera. Tal vez no debiéramos buscar más explicaciones.

Tal vez. ¿Sabe usted a qué me recuerda todo esto? No.

No quisiera ofenderle.

Explíquese.

Me recuerda al cordero de Zurbarán. Con sus patas atadas. Lo conozco, pero no veo el parecido. ¿Cree usted que está vivo o muerto?

Eso no está claro. Tal vez estén a punto de sacrificarlo.

¿Y no se queja?

No, eso no. ¿Tiene usted muchos amigos por aquí?

Estamos más bien solos. Pero, ahora que usted lo dice…

¿Qué?

Lo del cordero.

¿A qué se refiere?

Podríamos reflexionar sobre ello. Tal vez lleve usted razón.

Se parece a nosotros. Aquí rigen las mismas leyes.

Sólo que nuestro espacio es distinto. Nunca podrá ser el suyo.

Tiene que ver con nuestro tiempo.

¿Es también distinto?

Sí. Si pudiera quedarse usted un rato más, se daría cuenta.

¿Qué sucedería?

A lo mejor se convertía usted en uno de nosotros. ¿Le angustia la idea?

Sí. Hace frío aquí.

(Pausa. Y luego, vacilante:)

Lo que me llama la atención es el silencio.

Es el espacio el que lo produce. Éste no soporta ningún sonido.

¿Y las acciones?

No debemos hablar de ellas. Cada cual se ocupa de lo suyo.

Suceden muchas cosas. Pero envueltas en un silencio absoluto.

Cada cual cumple con su deber. Es muy duro.

¿Durará mucho?

No está claro. Eso no se pregunta. El tiempo carece de importancia para nosotros. Aquí el tiempo sigue otro rumbo.

¿Hablan?

Apenas. A veces hablan de colores. Alguna vez hablan de una sombra, o de un círculo. Aunque la mayoría de las veces hablan del minio o del negro.

Y de vez en cuando hablan del movimiento.

¿Movimiento? ¿Por qué?

Por nostalgia. Nosotros no nos hemos movido más que una sola vez. Al menos, eso creemos.

¿Cuándo?

Cuando fuimos creados.

¿Por quién?

Por alguien que no conocemos. Le estamos agradecidos, porque, de lo contrario, no existiríamos. Pero no podemos cambiar nunca más.

Está usted preso.

Nosotros no lo vemos así. Consideramos esto nuestra casa.

Debo irme. Lo siento.

Nosotros también. Pero siempre sabrá dónde encontrarnos.

Estamos aquí para quedarnos.

¿Siempre igual?

Eso depende de quién nos mire.

Hasta luego, pues.

Hasta luego.

Johannes Vermeer
(1632-1675)
La lección de música interrumpida,
1660-1661

Hopper, Vermeer y los enigmas de la luz

Hay cosas que no pueden decirse sin más. Doble prohibición: la del pudor y la del tabú. Me encuentro en el Frick Museum de Nueva York frente a *La lección de música interrumpida* de Vermeer. Dos pensamientos cruzan por mi cabeza. El primero: el cuadro me obliga a adoptar el papel de *voyeur*, como sucede con las obras de Hopper. El segundo: debido al carácter intensamente holandés del cuadro (tan holandés como americano es Hopper), me embarga algo parecido a un sentimiento «nacional». En realidad eso sólo quiere decir que tengo más que ver con esta obra que con los gainsboroughs y los veroneses también expuestos en este museo. Además de todo aquello que desata en mí este cuadro de Vermeer —emoción, nostalgia, admiración, placer—, siento un cierto pudor al sorprender a dos personas (pintadas) en un instante de intimidad. No importa que no sean individuos reales ni que, de haberlo sido, ya estén muertos. En este cuadro el ahora se ha tornado eterno, y en este ahora sorprendo a la muchacha con su amigo, amante, admirador. Con todo, el cuadro no deja de recordarme mi condición de holandés. Pero ¿qué hacer con eso del sentimiento nacionalista? Como unidad menor, está bien considerado —el pueblo es lindo, las cosas antiguas y los dialectos deben conservarse—. Pero, como unidad mayor —referido a un país con su lengua y características nacionales procedentes de una historia común no poco movida— el sentimiento nacionalista ha quedado desacreditado. Si uno conoce a los pintores amsterdameses, verá que el autorretrato de Rembrandt, también expuesto en este museo, muestra a un pintor típicamente amsterdamés. Pero eso no importa, pues la ciudad de Ámsterdam sí está bien considerada. De cualquier manera, sería un sinsentido hacer prevalecer en este cuadro lo nacional sobre lo puramente estético o sostener la pintoresca idea de Rembrandt como pintor amsterdamés. El sentimiento nacionalista se ha tornado ridículo.

Conviene reprimirlo, o, si eso no se consigue, al menos no mencionarlo. Yo no lo consigo, es obvio. Hasta aquí lo referido al tabú. Ahora, el pudor.

Mientras me hallo (todavía) frente a la muchacha cuya lección de música ha sido interrumpida, una voz de muchacha holandesa perturba mi contemplación del cuadro. Yo vuelvo la cabeza, claro está. La muchacha, una belleza, está hablando con alguien que al parecer es su madre. En realidad, la joven guarda un cierto parecido con la muchacha de Vermeer, lo cual complica todavía más las cosas. Entonces sucede algo curioso. Las voces neerlandesas que rodean el cuadro hacen que éste se sienta un poco más en casa. ¿Es posible que un cuadro alimente sentimientos de nostalgia? La muchacha y el hombre del cuadro hablaban en su día —si es que hablaron alguna vez— en neerlandés. Ese neerlandés no se escribía como ahora, pero sí se hablaba más o menos igual.

La muchacha que está frente al cuadro le dice algo a su madre acerca de la muchacha del cuadro. Si Vermeer no la hubiera pintado tan bien, jamás se me habría ocurrido esa idea tan absurda que me ha asaltado ahora: que la muchacha del cuadro es al fin capaz de entender lo que se dice en la sala. Lo que no sabe la muchacha de enfrente del cuadro es que yo también lo entiendo. Tiene una voz bella y oscura y habla sobre Vermeer con bastante conocimiento de causa. Y además mantiene una buena postura erguida, algo bastante inusual en las mujeres nórdicas. Será que ha practicado *ballet* o hípica, quién sabe. Quisiera decir algo pero me vence la timidez. Las dos mujeres se alejan, la joven precediendo a la madre. Lleva la joven una blusa azul celeste y un pantalón *beige*, unas prendas que a la muchacha del cuadro deben de resultarle bastante incomprensibles. Ésta lleva una casaquilla de color rojo encendido sobre una amplia falda en la que domina el azul grisáceo, y en la cabeza, un ancho pañuelo o capucha de color más claro que le oculta el cabello dejando su hermoso rostro ovalado de mujer joven expuesto a la luz. Pero ¿qué luz? El resto de la luz que ilumina este cuarto interior holandés tiene una fuente visible: una vidriera situada en el ángulo superior izquierdo del cuadro. El rostro de la joven, vuelto hacia el pintor, queda por esta razón apartado de la fuente de luz. La capucha, que claramente le sobresale a ambos lados de la cara, le haría sombra en el rostro si

esa ventana fuese la fuente de luz. Pero no hay ninguna sombra. La luz que le ilumina el rostro procede del lugar donde está el pintor (y el espectador). Ahora sí que se complican las cosas, lo mismo que sucede con Hopper. También el pintor americano pinta desde una óptica en la que de hecho no puede situarse. En el cuadro *Morning Sun* se ve muy bien por qué: en el sitio que ocupa el pintor estaría una de las paredes de la habitación. Es pues físicamente imposible que el artista esté pintando en ese lugar, y eso es lo que confiere al cuadro ese toque de misterio. Hopper ha sorprendido (y por consiguiente nosotros también) a una persona con su sola presencia en una habitación de hotel; el pintor es un *voyeur* (y me convierte a mí en lo mismo), y en este aspecto sigue el gran ejemplo de Vermeer. Esa intimidad tan especial que emana de los interiores de Vermeer queda reforzada por el hecho de que vemos a las personas representadas cuando en realidad eso es imposible, salvo que hubiera una cámara oculta en esos interiores, una cámara dentro de una cámara. Pero no hay ninguna cámara y un pintor es una figura demasiado grande para poder esconderlo. El cuadro frente al que me encuentro ahora mismo es más misterioso aún si cabe, puesto que la muchacha está mirando al pintor (a mí), mientras que el resto de lo que acontece en el cuadro indica que eso es imposible. La intimidad, o lo que sea que ésta signifique, no ha sido capaz de soportar de ninguna manera a una tercera persona. Pero ¿adónde dirige su mirada la muchacha? ¿Acaso fija sus ojos en el espacio, en el vacío? ¿Una mirada «casualmente» atrapada por nosotros? ¿Se ha «inventado» el pintor un transeúnte anónimo que, de nuevo por casualidad, habría pasado por delante de una ventana abierta detrás de la cual estaba esa muchacha con su amante, profesor de música o esposo? El amor está sugerido en el cuadro por un Cupido apenas visible, colgado en la pared del fondo. De ser así, la escena se convierte en un asunto de ficción; lo que aún sería comprensible. La posibilidad de que la muchacha hubiera posado está descartada: lo que el espectador ve es, literalmente, un abrir y cerrar de ojos, un instante, la mirada de la muchacha, el breve momento en que ésta interrumpe la intimidad del acontecimiento alzando la vista. En cierto modo, esa mirada la libera de la presencia masculina que tiene a sus espaldas. No está del todo claro por qué el Frick Museum ha titulado este cuadro *Girl interrupted at her music*. Encima de la

mesa hay un instrumento de cuerda y sobre éste, medio colgando, una partitura, pero no es seguro que ella estuviera tocando su instrumento cuando el hombre irrumpió en el cuadro. El profesor de música no mira hacia el pintor. El hombre constituye un cuerpo protector que envuelve a la delicada criatura. Ella, aunque permanece «libre», está como encapsulada en la presencia del hombre, quien por cierto ha entrado más tarde en escena. El brazo derecho de él roza las manos de ella. Juntos sostienen con tres manos una carta o una partitura. A su vez, el brazo izquierdo de él pasa por detrás de ella y se apoya en el respaldo de su silla. Todo ello queda delicadamente acentuado por la facilidad con que se confunden los colores de la capa de él y de la falda de ella. En realidad son los mismos colores, convertidos en algo así como una gran superficie de hojas sobre la que el rojo de la casaquilla de la muchacha destaca como una flor.

Y ahora vuelvo sobre el asunto de lo nacional. Lo que ha convertido este sentimiento en sospechoso es el nacionalismo de carácter externo, el de las proezas, las medallas de oro y las cifras de exportación. No estoy hablando de ese sentimiento que me invade cuando en Tokio oigo los aplausos dedicados a la orquesta del Concertgebouw interpretando a Mahler, sino de ese sentimiento, como el de ahora, de estar delante de algo que —por muy universal que sea— tiene más que ver conmigo que con el americano que tengo al lado. No hay que tener miedo al ridículo, de modo que vuelvo sobre lo mismo: esas dos personas del cuadro son compatriotas, una palabra que también contiene una gran carga emocional, sobre todo para gente que no viaja mucho. Para mí los compatriotas son poco frecuentes, personas aisladas con las que me cruzo de vez en cuando. Yo sería capaz de hablar con esas figuras del cuadro, aunque ya sé que ésta es una observación absurda. Pero no es tan absurda la idea de que yo sé más de esas figuras del cuadro que mi vecino americano, quien por cierto se ha marchado enseguida; yo comparto un pasado con esas figuras, y aunque el mío sea más largo, yo conozco su historia, aun siendo esa historia para ellos en parte nueva y para mí vieja, y, lo que es más, conozco su ciudad y conozco su interior: yo mismo vivo en una casa similar.

Al alzar la vista veo a mi compatriota viva, la muchacha de la blusa azul, recorriendo con su madre la gran sala que hay un poco

más allá. Como forastero que viaja solo, me gustaría hablarle a la chica de Vermeer, porque sé que compartimos algo al respecto, y si ella no lo sabe, podría explicárselo. Pero jamás haría semejante cosa. No soy capaz de abordar a extraños. ¿No soy capaz? Vamos a verlo. El Frick Museum, establecido en una mansión como un fuerte en Central Park, fue en otros tiempos residencia del magnate del acero y del carbón Frick. El carbón que él extraía —no personalmente— de la tierra, lo usó para adquirir arte y bellos objetos. Éstos están depositados en el museo y llevan casi todos su nombre, no el de los excavadores individuales. Debió de ser una casa rica, bastante ostentosa. Como museo tiene cierta gracia. Las cosas están dispuestas en un orden un poco extraño. El mobiliario en que, a principios de siglo, los Fricks recibían a otros barones del carbón y a las gentes que rodeaban a éstos se expone detrás de unas cuerdas de bombasí como un monumento a un tiempo pasado que continúa su proceso de descomposición invisible y silencioso.

Me topo con algunos viejos conocidos. *Mrs*. Elliot, retratada por Gainsborough, con su rostro ya para siempre alargado, con sus carrillos sonrojados de finas venas y las cejas espesas casi varoniles que conservan un tono oscuro mientras su cabello ha adquirido un color impreciso. *Sir* Thomas More y Cromwell retratados por Holbein, todos ellos parientes; el conde de Montesquiou, que Proust refundiría en otros caballeros, aquí retratado por Whistler, todavía como él mismo, vanidoso. La idea de que todos forman una familia no es en realidad muy descabellada, pues al fin y al cabo lleva uno toda la vida viendo esas mismas imágenes, inalterables, en la realidad o como reproducción, en libros o en tarjetas postales. De algún modo pertenecen a mi galería cultural de antepasados, tal vez con más intensidad aún por el hecho de ser inalterables. Es como si hubieran existido desde siempre.

Rembrandt
(1606-1669)
Autorretrato con bastón, 1658

Mi compatriota continúa expresando su propia visión. ¿Qué sucede en los museos cuando te topas con alguien que te llama la atención? Te vas encontrando aquí y allá, observas que el otro se detiene largo rato delante de algún cuadro, al tiempo que se te llena la cabeza de ciertos pensamientos o no, aunque casi siempre sí. En los museos suele reinar una cierta atmósfera erótica. La gente tiene

una excusa para entablar una conversación. Somos diferentes. Nos distinguimos de la multitud indiferente de la calle, compartimos un mismo interés que nos ha llevado hacia ese lugar. Pero yo soy incapaz de abordar a personas extrañas. De modo que yo mismo me sorprendo cuando lo hago. La culpa la tiene Rembrandt. El expuesto en el Frick es su autorretrato más bello. Data de 1658, cuando Rembrandt ha superado ya los 50 años. Al igual que el lector, yo sé lo que es un autorretrato. Y sin embargo, aunque suene raro lo que voy a decir, nunca había captado plenamente su significado. Un pintor se retrata a sí mismo. Pero ¿cómo lo hace? Da un poco de miedo, la verdad. El retratista tiene que observarse a sí mismo todo el tiempo hasta que asoma su doble de pintura en el lienzo que tiene delante, una figura que es su propio yo pero a la que ha añadido algo, a saber, aquello que piensa de sí mismo. El hombre que ahora se observa a sí mismo y me observa a mí es un hombre entrado en años, que se ha disfrazado de rey de Oriente. Todo en este cuadro es cálido, marrones oscuros y dorado, pero los ojos y la boca contradicen esa calidez. Son los ojos y la boca de un hombre de edad avanzada que ha visto el mundo y que sabe que ya no hay nada que esperar. La muerte ya ha desfilado varias veces por su vida, el dinero ha demostrado ser una materia fugaz; la boca, que tanto ha reído, ha dejado de hacerlo. Los ojos, que debieron de gozar tanto del mundo sensual como del esplendor que ellos mismos crearon, se contemplan ahora con una lucidez despiadada que contiene el sedimento de la senectud. En el catálogo del Frick Museum aparece el mismo autorretrato, en blanco y negro como la mayoría de cuadros, si bien al fondo se destaca en color un detalle del cuadro, la mano izquierda que empuña un cetro real. Inquieta un poco el refinamiento con el que se sugiere el brillo de ese cetro y del pomo dorado. Pero más impresiona aún la impotencia que sugiere esa mano. El hombre sentado apenas logra sostener el cetro, la mano lo empuña sin fuerza, los dedos no agarran, como si en ese cuadro el monarca hubiera perdido su poder en el mundo. Y sus ojos saben por qué. Pero para ello hubo que pintar antes esos ojos. Quizás me esté excediendo en mi inocencia didáctica, y el especialista me dirá que todo ello es cuestión de técnica, pero yo no soy capaz de aclararme y me da vueltas la cabeza cuando pienso en quién mira a quién. ¿Cómo puedes saber tanto de ti mismo,

observar tu más profundo yo, y a continuación partirte en dos, en el retratista y el retratado? ¿Cómo puede alguien construir su propio doble soportando las larguísimas sesiones de trabajo que ello requiere? En ese mismo instante tengo a mi lado a la compatriota de la blusa azul. Ella está mirando, completamente inmóvil, y sin pensar en que jamás abordo a extraños, le formulo la pregunta que me ocupa.

—Eso se hacía con un espejo —contesta ella.

Con un espejo. Sí, mas ello no reduce el misterio. Puede que sea la respuesta técnica, si es que lo es, pero no explica nada. Nada de cómo una persona se mira a sí misma, y menos todavía de lo que se permite a sí misma ver, por no hablar de lo que luego plasma en el cuadro. Brujería, pienso, eso es lo que es, pero no digo nada. Hablamos un rato, la muchacha y yo, y luego nos separamos, dos holandeses en Nueva York que siguen su camino abandonando al viejo pintor amsterdamés en su destierro. Sin embargo, ha sucedido algo curioso. Todo cuanto envuelve el cuadro ha desaparecido: el ruido de la vida amsterdamesa fuera del estudio del pintor, el olor de la pintura en su paleta, las voces de las personas con las que convive en la casa, la comida que ha ingerido ese día. Toda su existencia ha sido absorbida y desecada en esa pintura, conservada como la reproducción autónoma de un hombre que se conocía a sí mismo hasta los tuétanos y que se entregó a las miradas de los demás, a esos extraños que tardarían aún siglos en nacer. Brujería.

Giovanni Battista Tiépolo
(1696-1770)
Pareja de faunos con ánfora

Giovanni Battista Tiépolo, un vuelo espacial por Alemania

Causas, efectos. Es noviembre y acabo de regresar de un viaje de varios meses. Sumido en el incómodo vacío que me embarga al regreso de un viaje, deambulo por Ámsterdam con mi alma a unos pasos de mí mismo, como suele sucederme en tales circunstancias.

Al llegar al Rijksmuseum veo un rótulo sobre la puerta de entrada derecha, *Grabados de Tiépolo*, y resuelvo que tal vez sea ésta la mejor manera de pasar una desapacible tarde de invierno. Tiépolo. ¿Qué sé yo en realidad de Tiépolo?, me pregunto al entrar en el museo recordando vagamente unos cuadros grandes de gamas claras. No soy capaz de evocar mucho más y la exposición no me aporta gran cosa: la información es escasa, los grabados están sin fechar y no existe catálogo. Las obras expuestas en la primera sala no tienen nada de particular y sin embargo ejercen sobre mí una fuerte atracción, motivada tal vez más por mi estado de ánimo y por los títulos que por los grabados en sí. Esas vagas imágenes de seres más imaginarios que reales y su absoluta falta de actualidad encajan a la perfección con mi estado mental de ausencia transitoria: podría convertirme en uno de ellos y unirme en ese mismo instante a ese «mago, presidiendo el séquito, junto a un altar humeante». Mi figura grabada entre el conjunto no llamaría la atención.

En la primera sala se exponen dos series: *Vari Capricci* (Caprichos varios) y *Scherzo di Fantasía* (Bocetos fantásticos). *La muerte concede audiencia*, se titula uno de los caprichos. Es la lámina que más me gusta. La muerte, con sus piernas raquíticas y las carnes flácidas, está sentada en el suelo rodeada de sus atributos. Viste bien, eso sí, y al parecer entretiene a los presentes con su discurso. El viento agita una planta seca, similar al carrizo. Aunque

manteniendo una prudente distancia, una ávida multitud se inclina hacia ella con la esperanza de adquirir algún conocimiento útil para el futuro. El hermano Perro tampoco se fía demasiado. Ahí está el animal, canijo y maltrecho, pero del lado de la vida, con la mirada fija en las ajadas facciones del orador, en una postura por la que uno no sabe si se dispone a ladrar o a salir corriendo.

En este grabado el movimiento se orienta hacia la muerte, efecto que el grabador alcanza mediante unos finos trazos, en ocasiones un poco difuminados, y espacios abiertos de luz, que no son sino papel en blanco. Esto último, entiendo, tiene su importancia: Tiépolo se atreve con el vacío.

Doy unas vueltas por la sala. Me deleito con los títulos de los grabados: *Mago sentado estudiando cráneos, Cabeza de hombre en una pira, Dos magos y un pastor, El descubrimiento del sepulcro de Pulcinella, Seis personas observando una serpiente*. Me divierte la ligereza de estas imágenes. Cada una de ellas captura un instante, como si el grabador hubiera deambulado invisible por ese mundo imaginario de sátiros, magos, serpientes, lechuzas y astrónomos armado de una plumilla polaroid para atrapar a los presentes durante un larguísimo segundo en sus mudas labores.

Ignoraba yo la existencia de sátiros femeninos. Tiépolo ha convertido a esas criaturas en una enternecedora familia unisex: padre, hijo y madre, tres pares de patas peludas de macho cabrío con las pezuñas hendidas, en pacífica coexistencia. La madre es la más bella. Su tronco desnudo de formas suaves y redondeadas se articula de modo misterioso (todos los mitos son por esencia misteriosos) con la parte inferior de su cuerpo huesudo, aunque la forma de colocar sus patas de macho cabrío tiene un algo muy lascivo. Está sentada en una postura que las mujeres antiguamente no adoptaban: las patas, muy femeninas a pesar de todo, descaradamente separadas; la pata derecha con la pezuña hendida levantada. Detrás de la familia, posada sobre un palo alto y erguido, vela una lechuza. Sabiduría para los griegos; muerte, noche, frío y pasividad en los jeroglíficos egipcios. Compendio de todo esto, la lechuza aparece aquí como un *Beobachter*, un observador, un ave con máscara, una reminiscencia de algo ajeno a las lechuzas. Aparece en otros grabados, este testigo mudo. Con su pose silenciosa acentúa la rareza de las imágenes. La última etapa de la

vida de Tiépolo transcurrió en Madrid. El joven Goya debió de conocer su obra.

En la sala siguiente encuentro un grabado que me desconcierta un poco. ¿Qué sucede aquí? En algún lugar se ha producido una explosión, criaturas de diversa naturaleza surcan el espacio vacío. Pero ¿dónde se desarrolla la escena? Mi desconcierto, claro está, procede del hábito de ver la imagen representada en el centro, más o menos, de esos espacios rectangulares enmarcados, imagen que soy capaz de señalar. Sin embargo, en el centro de este grabado no hay nada. No hay sino un vacío donde no hace mucho debió de producirse un *big bang*. Lo demuestra la velocidad con que los ángeles y su pequeña variante rolliza, los llamados *putti*, han sido arrojados al espacio.

No todos los protagonistas del grabado están sometidos a semejante impulso. En otra parte de ese mismo vacío se asoma a toda velocidad un tiro de cuatro centauros con Hércules subido a un carro de la victoria medio oculto entre las nubes. Las ruedas del carro van en dirección contraria a la de los hombres-caballo. ¿Se trata de una curva pronunciada o es que las ruedas han salido disparadas por la enorme velocidad? ¿Cómo interpretar la escena? ¿Acaso se trata de un insólito caso de navegación espacial mitológica? ¿Una variante tardía del manierismo tal vez?

Recuerdo el ridículo que hice en cierta ocasión al imaginarme que había descubierto el origen del gótico en un monasterio de Navarra. En las arquivoltas románicas del portal de la iglesia se insinuaba el arranque de un tope puntiagudo. Desde entonces soy un poco más humilde. Siempre hay por ahí algún verdadero historiador del arte que me supera con creces en conocimientos. Al fin y al cabo yo no soy sino un amante de la observación. Y eso es estupendo, pues la escasez de conocimientos desata la imaginación y permite ver las cosas más peregrinas.

Además, eso de percibir mal las cosas cuando las miras por primera vez tiene su lado bueno, aunque sólo sea por el hecho de que luego las ves mejor. Y eso mismo es lo que me sucede con esa obra. Al acercarme a ella, descubro que se trata de un grabado de Giandomenico hijo, realizado posteriormente en el Palazzo Canossa de Verona e inspirado en un fresco de su padre Giovanni Battista Tiépolo. De modo que lo que yo estoy mirando es en realidad una

pintura de techo colgada en la pared. Pero eso implica que dejo de estar con los pies en el suelo, porque a una pintura en el techo se la mira no de frente sino con la cabeza inclinada hacia atrás. Visto desde esta perspectiva, todo se ve mal, claro está. Ese grabado debería estar en el techo y yo debajo del mismo en posición horizontal, suspendido en el aire como en una sesión de espiritismo, convertido en cuerpo espacial. Sólo así formaría yo parte del conjunto.

Después de esto, el resto de la exposición me atrae menos. Hay todavía una maravillosa serie de cabezas (*Raccolte di Teste*) de Giandomenico hijo, pero el ansia se ha apoderado de mí, me pica la curiosidad por averiguar algo más de esos frescos. Lo mejor sería trasladarme de inmediato a Verona. Pero en lugar de ello acudo a un amigo, comerciante de obras de arte, quien posee un voluminoso libro con bellísimos dibujos a lápiz de Tiépolo. Sin embargo no es eso lo que busco. Los mejores frescos del artista se encuentran en Würzburg, me indica mi amigo. Yo no tengo ni idea de dónde está eso y me pregunto qué haría Tiépolo en Würzburg. Unos cincuenta metros más allá, en el Anticuario Erasmo, encuentro la respuesta, un libro de 1956 lujosamente editado: *Tiepolo, die Fresken der Würzburger Residenz* (Tiépolo, los frescos del palacio residencial de Würzburg).

Giovanni Battista Tiépolo, *Europa*, 1753

Tardaré aún dos meses antes de poder emprender el viaje. Entretanto he averiguado que la Wurzburger Residenz (primera piedra 1720) fue el súmmum de lo que la arquitectura europea podía ofrecer. Los castillos franceses, el barroco imperial vienés y la arquitectura religiosa y profana del norte de Italia, todo ello converge en esta construcción con una perfecta y majestuosa unidad de estilo.

Los príncipes-arzobispos de Würzburg fueron hombres poderosos. Fundado el arzobispado en 741 por Bonifacio, los arzobispos no tardaron en convertirse en poderosos monarcas del Sacro Imperio romano. En 1168 el arzobispo de Würzburg se convierte en duque de los francos. Sigue a ello un periodo de gran florecimiento, aunque al mismo tiempo se eterniza la lucha entre los villanos y el soberano, que concentra en su persona el poder espiritual y temporal. Hasta principios del siglo XVIII éste reside en un lugar elevado de la villa: en la fortaleza Marienburg, desde donde domina el río (el Meno) y la villa.

Johann Philipp Franz von Schonberg ha sido educado en la tradición absolutista y le mueven grandes anhelos. Con los
600 000
florines que ha obtenido en un juicio, puede permitirse hacer realidad sus deseos. Encarga a Baltasar Neumann el diseño de un palacio imponente, que aún sigue en pie. La historia de su construcción está salpicada de toda suerte de chismes acerca de las habituales intrigas entre arquitectos y decoradores rivales. Comoquiera que sea, mientras los arzobispos van y vienen, Neumann conserva la cabeza fría y veinticuatro años después (entretanto, Neumann ha pasado de los 32 a los 56 años) el esqueleto del palacio está en pie.

A continuación se produce un triste *intermezzo* protagonizado por un arzobispo extremadamente avaro. Una vez que éste pasa a mejor vida, aparece en escena un magnífico —y fastuoso— personaje: Carl Philipp von Greiffenklau. Éste concede vía libre a Neumann y recurre a Tiépolo, movido por el afán de legar su ilustre nombre a la invisible posteridad. Y lo ha conseguido, desde luego, pues acabo de teclear su nombre en mi máquina de escribir.

Viajando por Alemania descubro la transición del grabado al fresco. En Siebengebirge el sol tardío traza una pincelada de rojo

poniente sobre un campo cubierto de nieve ilustrado con dos cepas retorcidas. El sol no se deja ver en su forma de bola, pues es demasiado fuerte: es un orificio del que emana fuego, que se derrama espeso y viscoso sobre las colinas. Luego oscurece rápidamente y mi estado de ánimo se torna sombrío. Azul, violeta, negro, ésos son los tonos que adopta el crepúsculo que desciende sobre la tierra. Y no puedo dejar de pensar que Alemania no es un país real, porque la autopista no atraviesa ningún pueblo o ciudad —la flanquea un gran vacío negro— y, mientras capturo el firme de la carretera con los faros de mi coche, tengo de repente la impresión de que estoy conduciendo en dirección contraria, contra corriente, como si ese río de asfalto discurriera de modo natural hacia el país de donde procedo.

En Würzburg ha caído la noche, hace frío y reina el silencio. Me alojo en el Hotel Bratwurstherzle en la Theaterstrasse, me entregan una llave y salgo a la calle. La Residenz no está lejos de aquí. Paseo por las alamedas desiertas, me cruzo con un negro, un hombre solitario. En la gran plaza abierta me encuentro por un instante cara a cara con la belleza del edificio, desafiante y rigurosa, y me pregunto cómo se sentiría un veneciano como Tiépolo en este destierro nórdico. Ahí dentro, en algún lugar de esa impresionante mole oscura, deben de estar los luminosos frescos. Pero aplazo la visita hasta el día siguiente.

Presa del gélido viento de invierno procedente de las colinas francas me encamino hacia el restaurante Rebstock, me pido «un lomo de conejo asado poco hecho con hierba luisa, verduras frescas y pasta de huevo de fabricación casera», y para beber un «Würzburger Abtsleite del año 79 con uva *riesling, Prädikat Kabinett* de los viñedos *Bürgerspital zum Háligem Geist, 1309*, delicado, afrutado, persistente», y luego salgo a la calle que no está más concurrida que antes. ¿Por qué me siento siempre tan raro en Alemania? No es que me sienta mal, sino raro. Tal vez se deba al contraste entre el frío y el exotismo: no estoy acostumbrado a pasar frío en un lugar tan diferente de mi país. Es una sensación que me embarga sobre todo en ciudades de provincia como ésta. Todo me recuerda un pasado regional, no nacional: me hallo en un ducado, un arzobispado, espacios impregnados de tiempo pasado que no logro conciliar con mi idea de Alemania.

En realidad es una sensación agradable. El camino me conduce al famoso Mainbrücke, el puente sobre el río Meno. Figuras barrocas empuñando dagas, espadas y cetros. Mitras, coronas, capas de piedra abiertas. Mártires, arzobispos y reyes, se alzan cual guardianes y divinidades fluviales en el angosto puente medieval, sobre el estruendo del agua. Doy la vuelta y me encamino hacia mi cama.

Giovanni Battista Tiépolo nació en Venecia en 1696. El esplendor de la ciudad acuática había llegado a su fin, y sin embargo es como si toda la genialidad de aquel mundo en extinción se concentrara por última vez en un único hombre. Nadie supo enfrentarse como él a las vastas superficies vacías en los techos de mansiones y palacios. Su fama alcanzó los países nórdicos. El rey de Suecia solicitó sus servicios para su palacio en Estocolmo, pero él rehusó. En cambio aceptó Würzburg.

La dimensión de la tarea debió de suponer para Tiépolo un gran reto. El 12 de diciembre llega a Würzburg en compañía de sus dos hijos. Su remuneración, registrada en un contrato redactado por banqueros, se fija en
«10 000
florines, todos los utensilios y pinturas, oro batido, pensión completa y vivienda». Permanecerá ahí tres años. En Würzburg conoce a Neumann, con quien habrá de colaborar. Ambos tienen aproximadamente la misma edad. No sabemos qué pensaría el pintor cuando vio aquel campo de fútbol celeste todavía vacío que le habían encargado pintar (llegaría a ser el fresco más grande del mundo). Por desgracia, las cartas que escribió a su familia se han perdido.

La pintura al fresco —a diferencia de las técnicas *a secco*— se realiza mezclando la pintura con pegamento, albúmina o soluciones de azúcar y aplicando esta mezcla sobre una capa de argamasa húmeda compuesta de cal y arena. La capa de pintura se fija en la superficie gracias al proceso de secado de la cal, por lo que ya no puede ser disuelta. Ello imposibilita los retoques. Comparado con eso, el famoso terror de los escritores ante la «hoja en blanco» no es sino un suspiro de niña en la brisa primaveral.

Pensando en todas estas cosas me despierto lentamente en el Hotel Bratwurstherzle. Para introducir algo de rima en la vida,

vuelvo a empezar el día en el Mainbrücke. Agua agitada, sol pálido. La fortaleza Marienberg se erige cuadrada sobre la colina, las cepas se alzan sobre los terraplenes. Los automóviles avanzan por entre las mitras de san Kiliano y san Federico en dirección a la catedral. Una fachada, extraña e impasible, con cuatro torres cuadradas.

A su lado, el barroco del palacio residencial es puro lujo. Su fastuosidad no se debe tanto al edificio en sí, que es más bien clásico, como a la rica ornamentación que corona las ventanas, los ángeles con sus trombones flanqueando el escudo arzobispal, las altas figuras teatrales sobre la balaustrada que bordea el tejado. Poder y esplendor del poder. El mensaje dirigido a los coetáneos debió de ser claro. No se trataba únicamente de rendir honor al poder autocrático, sino también de marcar distancia respecto a la sobriedad calvinista que la Reforma había traído a los países nórdicos. La entrada al palacio resulta un poco decepcionante. El techo del gran vestíbulo es bajo y el espacio frío y oscuro. Automáticamente te diriges hacia el único lugar por donde es posible escapar: la caja de la escalera. Y has acertado, pues ahí empieza el espectáculo. A gran altura descubres una orgía de figuras pintadas, y ello no es más que una pequeña parte de la bóveda celeste que asoma ante tus ojos. En tu ansia por verlo todo, subes la escalera a toda prisa hasta que comprendes que, por mucho que te apresures, no vas a poder abarcar con la vista todo ese espectáculo, de modo que te detienes en el primer rellano.

Bóveda celeste, tal vez sea ésta la mejor palabra para describir lo que ven mis ojos. A partir del rellano, la escalera se divide en dos. Pasando junto a toda clase de figuras que representan el día y las horas del día (afortunadamente no tiene fin el ornato alegórico del tiempo invisible) me encamino a paso lento hacia el cosmos. Así es como hay que llamarlo. A partir de Copérnico la imagen del universo cambió drásticamente, y eso se manifiesta aquí.

La tierra, representada por los cuatro continentes, ha dejado de ser el centro; no es sino una atalaya. Australia no contaba aún, y además el número cuatro encajaba mejor con las cuatro unidades clásicas, como las estaciones del año y los puntos cardinales. Las figuras «terrenales» —europeos, africanos, indios, asiáticos— están todavía más o menos materialmente enganchadas a la galería. Sobre sus cabezas ha estallado la violencia del *big bang*, pues, al igual que

en el grabado que vi en el Rijksmuseum, también aquí se ha producido una gran explosión.

Hay una velocidad increíble en todas esas figuras arrojadas en derredor, aunque también rige el orden en este universo. Hasta la propia iglesia sabe hace ya un tiempo que el sol es el centro del sistema. Muy arriba, Apolo se lanza al espacio como dios del sol rodeado de siete planetas representados por los dioses cuyos nombres ostentan. Son siete, pues Urano y Neptuno no se descubrieron hasta 1781 y 1846 respectivamente. Una quimera, eso es lo que es, pues si te sitúas debajo del continente asiático y miras hacia arriba echando la cabeza todo lo posible hacia atrás, se desvanecen los límites entre la arquitectura y la pintura. En las cuatro esquinas de la sala están sentados unos gigantes de estuco con sus enormes pies flotando en el aire. Parecen unos pies pintados pero son reales.

El espectáculo es tan impresionante que me causa desazón. ¿Qué ven mis ojos en realidad? Una superficie ligeramente abovedada de 19 x 32,5 metros. De la multitud apelmazada que habita los continentes más próximos emerge de repente esa idea tan extraña de espacio. Nubes en tonos grises, blancos y del color de la sangre reseca albergan a todas esas figuras alegóricas que van dando tumbos por el espacio. Incluso los continentes han sido tocados por ese movimiento: los pájaros alzan el vuelo, el tocado de los indios se dobla hacia atrás impulsado por un viento cósmico, un pez asciende en vertical, ondean banderas deshilachadas, la espesa humareda de una antorcha sigue el dedo de América, un mono sujeta a un avestruz por su falda abombada de niña… y todo ello sucede simultáneamente en el gélido silencio invernal sobre el techo de un palacio alemán.

Recorro la galería de un lado a otro, intento leer mi guía de viaje, intento fijarme en ciertos fragmentos, intento abarcar con la vista el conjunto, intento no oír la voz chillona de un guía alemán, pero no lo consigo. Todo esto es excesivo, me enfrento a decenas de *Rondas de noche*, necesitaría al menos una semana para abarcarlo. Tiépolo ha logrado transmitir de forma asombrosa la ilusión de altura y espacio valiéndose de toda suerte de trucos: enanos y perros, *repoussoirs* o realces empleados para hacer parecer más altas

las figuras del fondo con capas que penden y piernas e imágenes cuyo tamaño disminuye. Aun así, todavía hay decenas de escenas dentro de ese gran proyecto que pueden verse como pinturas independientes.

Como si yo también estuviera flotando encima de una nube, empiezo a sentirme un poco mareado, abrumado por esa violencia visual de las imágenes. Y sin embargo, al mismo tiempo todo es claro, en ocasiones casi diáfano. La mirada encuentra una línea de fuga a través de esos maravillosos y desafiantes vacíos que el artista ha creado.

Me enfado conmigo mismo por no resistir el frío, y cuando al fin decido marcharme, me encuentro de repente en un rincón de Europa, cara a cara con el propio pintor. Al lado de su hijo ataviado con peluca, él semeja un hombre del Renacimiento. Ahora que lo veo mejor, me doy cuenta de que no nos encontramos cara a cara; yo le miro a él a los ojos pero él no me mira a mí, él mira su propia obra. Su boca tiene una expresión un poco triste, pero su mirada es clara y analítica. ¿Qué estaría pensando?

La gran corriente del Renacimiento había llegado a su fin. La época en que un artista era a la vez un científico había dejado de existir. La imaginación buscó un sendero diferente al de las complejas abstracciones de la nueva ciencia, un sendero que conduciría a la suntuosa ornamentación del barroco. Curiosamente, las alusiones mitológicas que Tiépolo pinta para los monarcas absolutos, que al cabo de poco tiempo dejarían de ser monarcas, no tenían ya ninguna repercusión en una religión viva. El pueblo que financiaba estos palacios hacía tiempo que no era capaz de «comprender» tales imágenes. Ahora bien, es indudable que Tiépolo fue un *fool*
nobody's
. ¿Acaso presagió el esencial vacío de lo que acontecería después de él? No es probable, de lo contrario no hubiera sido capaz de pintar de esa manera. Inmerso en la duda me dejo llevar por las horas que avanzan (y por el frío) hacia la «sala blanca» que está justo enfrente de la escalera.

Aquí todo es blanco y gris. El aficionado al arte románico, como yo, nunca llegará a aficionarse al rococó. Esto que ven mis ojos es la máxima expresión del delirio. La sala entera es un decorado trémulo

y frenético, las paredes se te echan encima. El autor de este espectáculo, Antonio Bossi, acabó perdiendo el juicio, tal vez literalmente enajenado por su obsesión ornamental. El contraste con el sólido mundo exterior alemán debió de potenciar los efectos alucinógenos de su obra. Huyo de esta estilizada cueva de serpientes y vuelvo a dar con Tiépolo en la *Kaisersaal*, la sala del emperador. Frescos, lunetas, oro,
trompe-l'oeils
, espejos.

Es excesivo, no puedo más. Rodeado por ese fastuoso esplendor, miro hacia fuera, al laberinto artificial de jardines, pero ya no soy capaz de asimilar nada más. Entonces trato de ver mi propia persona reflejada en los espejos del techo, pero por más que lo intento, no me encuentro. Esto no es un misterio, es técnica.

Especulaciones en el aire

Pocas ciudades hay en las que la idea del tiempo se imponga con tanta fuerza como en Florencia. Durante las primeras visitas, la idea es aún rudimentaria. Todo lo que te envuelve está impregnado de tiempo pasado, y, dado que las manifestaciones de este tiempo pasado son materiales —edificios, pinturas, manuscritos iluminados, puentes, plazas—, lo percibes como un elemento unitario y compacto: la ciudad. No es hasta más tarde cuando empiezas a escarbar en ese elemento compacto, a deshilvanarlo, a descomponerlo en estilos e influencias, es decir, en hilos e hilachas de tiempo. Descubres así que los mismos objetos (el Duomo, por ejemplo) se reflejan en imágenes de siglos muy dispares, como si tales objetos tuvieran una existencia más prolongada que otros posteriores. Te percatas entonces, no sin dolor, de que para una persona del *quattrocento* un objeto de la época de Dante tenía la misma antigüedad que para nosotros una pintura de finales del siglo XVIII, y de este modo, sólo con pasearte por la ciudad no del todo ciego ni inocente, acabas atrapado en redes y emboscadas de épocas que se oponen las unas a las otras, trampas humanas, más o menos ocultas aunque siempre montadas por sorpresa, trampas de historia, de causa y de consecuencia.

En un ensayo sobre el manierismo literario (Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Presses Universitaires de France, 1979), el autor destaca como uno de los rasgos distintivos del manierista la preocupación obsesiva por el tiempo. Define al manierista, con esa diabólica circunspección de los eruditos —que yo trataré de sintetizar en una sola frase—, como un individuo que vive en una etapa posterior a un periodo importante, cuya grandeza hace que sea consciente de la nada que le envuelve y de su propia insignificancia, y que con esa nada y esa insignificancia construye un discurso con que se dota de significación a sí mismo. En ese

sentido, afirma el autor, todos los manieristas andan en busca de un tiempo perdido. No un tiempo perdido privado o anecdótico, sino un tiempo «eterno, inmóvil y bello como un sueño de piedra». Ahora bien, el tiempo perdido y el tiempo eterno se anulan alternativamente el uno al otro una y otra vez, dado que resulta ya imposible conciliar los conceptos teológicos de un «tiempo eterno» con la realidad sociológica. No olvidemos que es el Renacimiento el que descubre el movimiento del tiempo. Ya no es la trayectoria de las estrellas inmortales lo que mide el tiempo, sino el nuevo reloj de los hombres. El manierista queda así atrapado entre su nuevo tiempo, que avanza y se extingue, y su viejo tiempo, eterno e inmóvil. Consecuencia de ello es la profusión de suspiros y lamentos a causa de lo perecedero y lo efímero. El manierista se debate así entre dos extremos: por un lado, el instante vivido con apasionada intensidad del tiempo eterno que la vida concede; y, por el otro, la meditación acerca del tiempo perecedero que convierte en pretexto para abandonarse a los deseos de muerte. Y, retornando al principio, para quien sienta en su interior la tensión de esas tendencias antagónicas no hay ciudad más propicia a la meditación acerca del tiempo que Florencia, pues en ella lo perecedero y el tiempo pasado se han tornado tan sólidos y visibles que, en una sublime paradoja, evocan permanentemente la eternidad.

Domenico Ghirlandaio
(1449-1494)
La adoración de los pastores

El espejo es el símbolo manierista por excelencia y en ese sentido toda Florencia es un *Speculum historiae* de épocas que se reflejan las unas en las otras: si Ghirlandaio, al pintar por encargo de Giovanni Tornabuoni nuevos frescos en el coro de Santa Maria Novella, se inspira en los frescos ya deteriorados de los Orcagna realizados un siglo y medio atrás, así el joven Miguel Ángel, al final de la vida de Ghirlandaio, se forma en el estudio de los ghirlandaios; y si los florentinos del *cinquecento* se sintieron orgullosos de Dante, éste y los florentinos de su época se sintieron orgullosos del pasado de su ciudad, la cual les proporcionaba en leyendas y crónicas «una perspectiva histórica que, más allá del tiempo de las cruzadas y de Carlomagno y sus paladines y de los primeros cristianos, se retrotraía a la fundación de Florencia e

incluso más atrás, a través de Eneas y sus antepasados, a una época anterior a la fundación de Roma, cuando el destino de Troya se forjaba en un descampado a los pies de sus murallas. Así pues existía una tradición de transmisión directa que además de otorgar a algunos florentinos el honor de saberse emparentados con los fabulosos héroes de la Antigüedad, les hacía sentirse al mismo tiempo herederos de la majestad de la Roma imperial» (William Anderson, *Dante the Maker*,
Routledge & Kegan
Paul, 1980).

Todo eso no son más que especulaciones en el aire reflejadas en espejos, claro está. Con todo, ¿qué habrían pensado Dante y sus coetáneos de haber sabido que, setecientos años después de su muerte, individuos procedentes de todo el mundo, entretanto multiplicado por diez, acudirían a Florencia a contemplar dos figuras de bronce griegas, esculpidas quinientos años antes de Cristo por un maestro desconocido, que habían pasado un larguísimo tiempo de espera balanceándose en las olas del mar de Calabria? Seguro que esas dos imágenes, durante una temporada el centro de atracción de su ciudad, habrían fortalecido su sentimiento de continuidad haciendo aún más firme y directa la línea que los unía con la antigüedad mítica. Para nosotros la cosa no es distinta: las ideas que los florentinos cultivan acerca de su descendencia adquieren, gracias a los caprichos del destino, una inesperada vigencia. Que en Calabria piensen de otra manera es natural. Es ahí, y no en la nórdica Florencia, donde antaño se concentraron las florecientes colonias griegas y ahí es donde se hallaron las imágenes. Esa zona meridional ahora empobrecida habría podido sacar partido de la atención suscitada por el hallazgo. En Catania, que alberga un maravilloso museo arqueológico, se oye decir: «Florencia no necesita más atención de la que ya tiene. No es justo que el sur vuelva a ser postergado». Lleva razón la gente, aunque es también de justicia recordar que la restauración de las imágenes, que ha llevado largos años, se ha realizado en el Centro di Restauro de Florencia. Comoquiera que sea, el resultado es maravilloso. Tras su estancia en Florencia, los dos héroes de bronce viajarán este verano a Roma y a continuación regresarán al sur, a su lugar de origen, ya para quedarse, salvo que antes emprendan una gira por

el mundo[1]. Sería una pena, pues sin duda se merecen un peregrinaje hacia ese paisaje árido y arcaico de Calabria. Hay metas que merecen un esfuerzo. El espectáculo final otorga al viaje, y por tanto al viajero, una particular y especial satisfacción: el encuentro cara a cara con el milagro.

De momento el milagro no me será concedido. El día que decido acercarme al Museo Arqueológico, éste está cerrado. Pero me consuelo, pues por cada decepción Florencia te depara una recompensa. El sol se ha adentrado geométricamente en la Piazza Della Santa Annunziata. Hay gente sentada en las bajas escaleras que conducen hacia los arcos de la galería de Brunelleschi, unos arcos que se persiguen unos a otros con ligeros saltos. Reina la alegría propia del verano. Si la felicidad se determinara por su peso, ese día se necesitaría una gran balanza en la plaza. Me pregunto de dónde nace esa alegría que también me embarga a mí. ¿Será por la antigüedad de todo lo que nos rodea? No, no es por eso. Es porque todo funciona a pesar de su antigüedad. En esta ciudad, lo antiguo no sólo existe, sino que se emplea para existir. Los seres perecederos que somos experimentamos por un instante una deliciosa ilusión de superioridad física, una apariencia de continuidad que nos ensarta compasiva en su hilo. Por un momento sentimos que formamos parte del mundo.

Entro en el Ospedale degli Innocenti que hasta 1875 acogía a los huérfanos pobres. En el frío corredor de paredes altas, me detengo ante un fresco «del taller de Ghirlandaio». El artista trabajaba con sus hermanos y un cuñado. Existe un buen número de obras atribuidas a Ghirlandaio que probablemente sólo sean en parte suyas o no lo sean en absoluto, algo que a él al parecer le traía sin cuidado. Indiferente a estos asuntos, el pintor ejecutó una larga serie de encargos hasta que en 1494 falleció de una fiebre «pestilente». Quienes le encomendaban los encargos sí se preocuparon más por esas cosas. Le hicieron firmar contratos en los que se estipulaba lo que el artista tenía que pintar personalmente y lo que no. Todo lo demás procedía de la «fábrica». A mí me gusta Ghirlandaio. Su obra carece de la misteriosa poesía de su contemporáneo Botticelli —quizá por ser sencillamente menos piadoso—, pero da muestras de una gran audacia con sus perspectivas arquitectónicas que se pierden enlazadas en el infinito,

sus retratos impasibles, los paisajes de fondo que desbordan los límites del cuadro, la osadía con la que emplea elementos sagrados del pasado para ilustrar su propio tiempo, todo ello le otorga a mi juicio un gran valor. Y sin embargo, hoy parece que el artista ha pasado de moda, si es que puede decirse eso de un clásico. Lo demuestran los quioscos de libros. Hay pilas y pilas de volúmenes sobre Rafael, Botticelli, Donatello y todos los grandes maestros florentinos, pero en ningún lado, ni en las librerías serias, encuentras uno —ni tan siquiera uno caro— sobre Ghirlandaio.

Hay ruinas tan deterioradas que incluso el par de piedras que se conservan de los mismos cimientos evocan más la imagen de una ruina que del edificio real que en su día se levantó allí. Eso mismo sucede con el fresco que tengo delante. Está tan desgastado que parece haber sido concebido así. Con talento y esfuerzo infinito, el pintor ha trazado sobre la pared esa red de restos de forma casi visible. Todo se ha borrado salvo la delicada expresión de un rostro y un cinturón dorado que hace que el resto de lo que permanece visible del cuerpo se abombe en un carmesí de pliegues. ¿Adónde se dirigiría la mirada de esa mujer? Imposible saberlo, sencillamente no existe.

Me aborda un vigilante, que se compadece de mí por haberme detenido tanto tiempo a mirar una imagen apenas existente, y me advierte que en el piso de arriba hay un Ghirlandaio «auténtico». Obediente, subo la escalera y accedo a una pequeña y elegante sala llena de imágenes y pinturas. Hay poca gente. Aquí no sucede como en la Galería de los Uffizi, ese vestíbulo de estación donde el autocar japonés y el charter alemán se disputan el sitio delante de Botticelli apartándose los unos a los otros a empellones, mientras que el visitante solitario, impotente, se ve arrastrado por la multitud. En la estrecha pared orientada al norte, el *Retablo de la Epifanía* es la pieza final. El cuadro tira de ti con avidez, no tienes escapatoria. El originario establo maloliente se ha tornado en milagro hecho de perspectivas, con cuatro altas columnas cuadradas con incrustaciones de oro.

No hace mucho me enzarcé en una discusión con un pintor que sostenía que «todas esas imágenes religiosas siempre idénticas y eternamente repetidas» le aburrían soberanamente, y no le falta razón si se refiere a pintores de tercer o cuarto nivel. Ahora bien,

tratándose de los grandes maestros, el efecto es más bien el contrario. Al representar una imagen que en cierto modo es ya un lugar común, el pintor puede aplicar toda su inventiva y dar rienda suelta a su imaginación. Lo que representa el cuadro ya no sorprende a nadie, ni siquiera a los contemporáneos del artista, con lo que cobra más valor la forma en que el artista plasma sus imágenes. El hastío que produce la repetición de los mismos temas es lo que impulsa a los artistas a experimentar cada vez más con el color, la forma o la expresión. Ya me gustaría a mí ver una Anunciación de Appel, Hockney o Bacon.

El único libro que encuentro sobre Ghirlandaio es de Henri Hauvette, publicado en 1906. Por lo que deduzco leyendo entre líneas, Hauvette no es precisamente un admirador del artista. Considera que Ghirlandaio no es lo suficientemente espiritual, que peca con frecuencia de superficialidad y que emplea unos colores chillones. Esto último no es visible en el libro, pues las pequeñas reproducciones están en blanco y negro. A pesar de ello se percibe la fuerza de su pintura. No siempre resulta fácil precisar qué es lo que le emociona a uno de una determinada imagen, y es probable que lo que yo esté viendo sea algo que, para variar, no existe. Lo que me intriga de este cuadro es la relación entre la Madonna y el rey más joven. Guardan entre ellos un parecido físico, sí, pero hay algo más. Es como si, con la intensidad con que desvían la mirada para no encontrarse, expulsaran a todo el mundo del cuadro. El muchacho, pues eso es lo que es —con toda probabilidad el retrato del primogénito de Lorenzo de Médicis—, le tiende una copa a la muchacha —que es lo que ella es, a pesar del hijo que sostiene en el regazo—. En la iconografía cristiana la copa simboliza la pureza y en este sentido se corresponde con esos dos rostros retraídos y apartados del mundo.

Tal vez estoy deseando ver amor donde no está permitido que exista. Comoquiera que sea, a pesar de lo magnífico que es el cuadro en su conjunto, son esas dos cabezas las que atrapan mi mirada. Y no debe de ser casualidad que me encuentre con los ojos del propio Domenico Ghirlandaio, que me mira por encima del hombro derecho del muchacho. El artista se ha colocado delante, como si su presencia tuviera como misión limar la discrepancia entre la escena íntima y silenciosa representada en primer plano y

la del cruel sacrificio de los niños que discurre frente a los muros de la ciudad del fondo, que, con su columna de Trajano y su Coliseo, no es otra que Roma.

Así, contemplando obras de arte, transcurre la tarde sin apenas darme cuenta. Dejo el cuadro de 1485 y me fijo en dos figuras que datan del siglo V antes del nacimiento del niño del cuadro. Yo llego cinco siglos después de esa fecha. De modo que las figuras bien pueden esperarme hasta mañana.

A la mañana siguiente me presento temprano. Corren rumores terribles sobre las interminables colas que se forman a la entrada, pero tengo suerte. Tal como me sucedió el año anterior en las grandes exposiciones sobre los Médicis, también aquí me veo asediado por masas de escolares demasiado pequeños. Hay que ser un verdadero optimista de la educación para pensar que con este tipo de visitas se despertará la pasión por la Antigüedad clásica en el alma de esos cientos de criaturas de ocho años. Al cabo de media hora, una voz serena de hombre mayor dice a mis espaldas: *All children beneath twenty-one ought to be executed* (Habría que ejecutar a todos los niños menores de veintiún años). Los profesores, nerviosos, intentan a la desesperada imponer orden entre esos futuros fascistas, brigadistas rojos y decentes ciudadanos, pero en vano. La cruzada de criaturas avanza. Se arrojan al suelo los unos a los otros tirándose de los pelos, se introducen los duros dedos infantiles en ojos, orejas y otros orificios, se pinchan, vociferan y parlotean como en un parlamento liliputiense, al tiempo que arrastran consigo a un par de personas adultas como si fueran los restos de un naufragio. Una vez en el interior del museo, las criaturas son divididas en cohortes y a cada cohorte se le habla por separado, aunque con una diferencia de tiempo mínima. El resultado es una polifonía tipo *Frère Jacques* de información cultural. En fin. Los tiempos del Grand Tour y de la Contemplación en Silencio han llegado a su fin. El ciudadano que hoy en día desee ver algo en un museo no tiene más remedio que acorazarse contra sus prójimos armado de un odio brutal e intentar aislarse valiéndose de sus últimas reservas de concentración. De lo contrario, también él sufrirá las consecuencias de esa difusión del conocimiento: es decir, un menor conocimiento.

El 16 de agosto de 1972, un solitario buceador avanza por las

transparentes cortinas del mar Jónico agitadas por el viento *nello Ionio, di fronte a Riace Marina, su un fondo di circa otto metri, trecenti metri della riva*. Aquél debió de ser un instante extático para ese hombre que, buceando en el gran silencio por entre los mudos pobladores del mar, sostenido por el elemento en el que se mueve, de repente ve surgir ante sí a esas dos grandes figuras oscuras, cubiertas de algas, de hierbas de mar y de conchas, y sin embargo figuras humanas. Unos hombres, sí, aunque de mayor tamaño, los rostros con los ojos muy abiertos, los brazos paralizados en un movimiento indefinido, unas figuras que no nadaban, sino que flotaban en las aguas, a la espera de este momento. El buceador avisa al doctor Giuseppe Foti, quien alerta a los *carabinieri* del Nucleo Sommozzatori di Messina. El atestado instruido contiene los elementos de esta asociación policíaco-arqueológica. Fueron hallados en el mar: *due figure virili nude, stante, in origine armate di scudo e lancia, Ve secolo a. C.*: dos figuras masculinas desnudas, en posición erguida, armadas originariamente de escudo y lanza, del siglo V a. C.

En las primeras fotos, llama la atención la calma que irradian las dos figuras, como si hubieran pasado todo ese tiempo dormidas, mecidas en el gran lecho de la madre jónica. Eso se ha terminado. Hay algo absurdamente humano en la serie de fotos que recogen el proceso de restauración. Ocho años ha llevado el trabajo, ocho años de operaciones y tratamientos químicos con el objeto de convertir a los dos misteriosos colosos, afectados de peste y de cáncer de piel, en los dos héroes de bronce reluciente que he visto en la sala de al lado. El proceso ha sido retratado en imágenes. Se ve a las figuras yaciendo en el quirófano, rodeadas de hombres, más pequeños y posteriores, vestidos de blanco, que arremeten contra ellas con toda clase de instrumentos; ves un brazo de bronce extendido rozando una pared de azulejos con un grifo anacrónico, sigues el largo proceso de pulido (*pulitura con vibratore meccanico*), ves cómo la boca abierta vuelve a relucir, cómo emiten luz y resplandecen los dientes dorados.

Bronces de Riace, siglo V a. C.

También el ojo, en las primeras fotos tan sólo un orificio negro, parece ahora estar hecho de un metal más claro y brilla como un pez recién cogido. Sin embargo el ojo no es convexo. Más tarde descubro, al acercarme todo lo permitido a la figura real, que se trata de un efecto óptico, pues el ojo está hueco, un orificio dorado al que se le ha practicado una muesca afilada. Las fotografías son casi todas en blanco y negro, lo cual resulta muy efectivo. Pueden

verse los torsos de las figuras colgadas de las poleas y observar su interior, como hacen los cirujanos en una intervención quirúrgica (*immagio interno*). El cuerpo de una de las figuras ya reluce, el torso está ligeramente hundido en la cadera izquierda. Ese detalle hace resaltar la fuerza de los músculos de esa cadera.

La otra figura, paralizada en el espasmo de quien ha muerto de tétano, enseña sus pies —los pies de un muerto, llenos de heridas, envueltos en plástico—. Los miembros de los cuerpos de las dos figuras llenan una pequeña sala de hospital. Dos hombres vierten con un embudo un líquido en sus oídos (*acqua demineralizzata iniettata a pressione*); otro grupo de cirujanos traslada una pierna sobre una camilla; más adelante se ve a uno de los colosos yaciendo boca abajo en una bañera, ahogado, rodeado de objetos desagradables.

Una sesión de tortura, eso es lo que evocan esas imágenes. Grandes esparadrapos blancos cubren las nobles cabezas. No consiguen ridiculizarlas. Los colosos no han confesado. Un molesto tubo ha sido introducido en su interior: *immissione di soluzione complessante per la passivazione dei cloruri interni residui*. Lo que pende de las cuerdas es un cadáver de bronce, número 1837, con una pierna ligeramente levantada, un ser infinitamente fatigado por la perniciosa agitación de un incomprensible mundo futuro.

Ha llegado el momento en que voy a ver las imágenes «en vivo». Junto con el resto de la multitud doblo la esquina hacia la sala donde están expuestas las figuras, ya restauradas. Ellas dominan la sala, sobresalen muy por encima de los mortales, que por contraste adquieren verdaderamente el aspecto de mortales: seres anecdóticos, contingentes y débiles. Esas figuras son míticas, nosotros no. Nosotros nos abrimos paso entre la multitud, nos quejamos, nos arracimamos en torno a esos dos hombres gigantescos inmovilizados en una postura mágica. El uno es pura fuerza, el otro es fuerza y melancolía. El tamaño de sus cuerpos nos convierte en enanos, en una especie inferior; su calma nos sume en el silencio a medida que nos acercamos a ellos empujados por la multitud. De repente somos conscientes de nuestra vulgaridad de turistas fugaces y es como si, sin exagerar, adoptáramos una actitud suplicante. Aquello sí que era otro mundo. Es difícil saber cómo era. Lo que está claro es que la idea que se tenía en aquel mundo de

nosotros los humanos era más noble que la de una existencia contingente y confusa.

Al margen de todas estas consideraciones, las figuras representan dos cuerpos masculinos superiores: la musculatura debajo de la piel de acero está viva. En los ojos de los espectadores se observa la extraordinaria atracción que ejercen los dos cuerpos. Las miradas se deslizan una y otra vez por las nalgas, las caderas y los hombros. Tratas de imaginarte el aspecto que deben de tener esos cuerpos de noche en esa sala vacía, sin ningún objeto a su alrededor. Mi fantasía infantil imagina a los dos colosos conversando, en el griego de Zenón y Empédocles, acerca de su extraño destierro.

¿Quién fue el creador de estas figuras? La única información que existe al respecto se encuentra en un artículo italiano del *Mondo Archeologico*, un texto pródigo en interrogantes. Pudo ser Fidias, pero también pudo ser cualquier otro escultor de la época. ¿Qué representan las figuras? ¿Dioses? ¿Héroes? ¿Atletas? ¿Guerreros? El espíritu latino, que petardea como una Vespa, sostiene, en la velocidad de su propio *pathos*, que tal vez lo único que se les puede reprochar a esas imágenes es que «su *perfetta bellezza* no es ni divina ni heroica». Están «lejos de la espiritualidad, o mejor dicho de la *theophania* que emana de los rasgos severos y sugestivos del Apolo hallado en Baia o del Apolo de Chatsworth que está en el Museo Británico».

Este último Apolo lo conozco, una cabeza de bronce, misteriosa y hermética, que me recordó a los antiguos Budas del museo de Ayuthia. Esta comparación es completamente gratuita, es su propia negación. Las dos imágenes no representan a ningún dios, no evocan ninguna forma de culto. Sugieren más bien una admiración un poco misteriosa hacia la propia especie, o bien, para mantenerme en términos holstianos[2], un concepto «elevado» de la humanidad. En nuestra época individualista resulta irónico pensar que un escultor en el periodo en que fueron creadas esas imágenes no merecía apenas más consideración que un esclavo. «Manual work in Greece was mainly executed by slaves; and painters and sculptors hardly ranked higher than slaves, since, like other craftsmen, they had to toil for money. Painters had a social advantage over sculptors because their work requires less physical

effort[3]» (Wittkower, *Born Under Saturn*,
Norton & Company,
Nueva York 1969). Éste es el argumento social, aunque no olvidemos también que para Platón y Aristóteles las artes plásticas eran de un nivel muy inferior a la música y la poesía.

Transportado de un lado a otro por la corriente de blanda carne humana del siglo XX, logro contemplar las dos imágenes desde todos los ángulos. La comparación es inevitable. Una de las figuras me parece más bella que la otra, como si ello tuviera un significado. Tanto la una como la otra,
A y B,
carecen de nombre. La una es pura fuerza concentrada y serena. La otra es más melancólica, su mano derecha ha soltado un objeto, o lo ha soltado todo, y empuña flácida e impotente el objeto inexistente. Está levemente inclinada hacia atrás desde la pelvis. Los cuatro soles artificiales que enfocan su cabeza le iluminan el cuerpo como si viviera todavía en un verano idílico.

Lentamente la multitud me saca a presión de la sala. Descubro que una de las figuras puede ver a la otra pero no a la inversa, y que en cualquier caso ninguna de las dos nos puede ver ni a ninguna de las personas en movimiento que acudan después de nosotros a visitarlas durante el tiempo de vida que le queda al mundo. El museo me arroja de repente a una calle llena de motos y ciclomotores. En la pared que tengo enfrente, hay un cartel medio arrancado con el retrato del filósofo Teilhard de Chardin, colocado ahí por el infalible director de cine de nuestra vida cotidiana. En él figuran las palabras: *materia, evoluzione, speranza*. Sí, y ¿por qué no?

Leonardo da Vinci
(1452-1519)
Estudio de cabeza y hombro masculinos

El espíritu de Leonardo

«Es posible imaginárselo, la misma estación del año, el mismo paseo hacia el Castello Sforzesco…» (*stessa la stagione, stessi possiamo immaginare i passi: diretti al Castelb Sforzesco*…). Al parecer, no soy yo el único que a veces se deja llevar por la imaginación. Será mi vertiente femenina. Mercedes Garberi, autora de este pequeño volumen acerca de Leonardo da Vinci y el castillo de los Sforza, tiene unas inquietudes un poco noveleras, como las que me asaltan a mí también de vez en cuando. Delante de mí se alza el castillo —una fortaleza de aspecto sombrío y de formas ligeramente nórdicas— tal cual fue en su día, porque con el tiempo no ha cambiado. Por este mismo lugar se paseó Leonardo hace quinientos años. Todavía hoy, a pesar de las maniobras de distracción ejercidas por la moderna metrópoli, ese edificio expresa poder, algo que no debió de sorprender al artista. Al fin y al cabo fue el poder lo que atrajo a Leonardo hacia Milán. Al poder de Ludovico il Moro se sometió en al menos diez facetas: en calidad de pintor, escultor, diseñador, inventor, ingeniero hidráulico, músico, ingeniero… Corría el año 1482, Leonardo tenía treinta años y ya era famoso. Vasari
(1511-1574),
pintor y arquitecto de la corte de los Médicis, relata en su *Vidas de artistas* que Ludovico invitó a Leonardo a tocar la lira, «instrumento que el duque adoraba». Es una historia muy entretenida, como casi todas las de Vasari. Cuenta éste que el pintor acudió con una lira construida por él mismo, elaborada «mayormente en plata» y con forma de cabeza de caballo, lo que hacía más profundo el sonido del instrumento y mejoraba su calidad. Ahora bien, resulta que la fecha mencionada es incorrecta y además se sabe que fue el propio Leonardo quien se ofreció a tocar el instrumento, pues se ha conservado la carta en la que éste, como buen cortesano, alimenta

la vanidad dinástica de Ludovico proponiéndole realizar una gigantesca estatua ecuestre de Francesco Sforza.

Florencia se le había quedado pequeña al artista. Aunque no había corte de mayor esplendor que ésta, el nuevo centro de poder se había trasladado a Milán. Es difícil saber si Leonardo se alejó de Florencia por su malestar respecto a las posiciones de poder que ostentaban los neoplatónicos —con sus tendencias esotéricas que no agradaban a un racionalista como Leonardo— o si es que sencillamente tenía necesidad de explorar otros lugares y acumular nuevas experiencias. Él mismo declaró en cierta ocasión que fueron los Médicis quienes le crearon y destruyeron (*mi creorono e destrussono*), afirmación ésta que a mí se me antoja un poco exagerada pues cuesta imaginarse a Leonardo como un hombre destruido.

Comoquiera que sea, Leonardo se instaló en Milán. La ciudad conmemora en 1982 el quinientos aniversario de este acontecimiento con gran fasto y un abanico de actividades tan amplio que las celebraciones han trascendido el límite del año en curso y prosiguen hasta bien entrado 1983. Ignoro cómo llegó el pintor a Milán pero me divierte imaginarlo. ¿Se detendría en Parma a contemplar el Battistero? ¿Viajaría acompañado de amigos? Iría a caballo, sí, de ello no me cabe duda. Probablemente, en lugar de cruzar la baja y extensa llanura del Po, con su inevitable monotonía, prefirió mi ruta: esa que arranca de Ventimiglia y transcurre por una serie infinita de túneles oscuros. Circular por esa carretera produce un curioso efecto: es como si te vendaran los ojos a cada instante. Cada vez que entrevés el destello de un paisaje montañoso encantador, el verdugo te cubre de nuevo los ojos, de modo que te pasas horas en una especie de montaña rusa de claroscuro, hasta que ya no sabes si es de noche o de día y llegas a Milán hecho trizas. Leonardo, por el contrario, según relata Vasari-Penguin «used to make models and plans showing how to excavate and tunnel through mountains without difficulty, so as to pass from one level to another[4]». Túneles que no serían excavados hasta siglos más tarde para que las ingratas generaciones futuras pudieran realizar un viaje de varios días en no más de un par de horas.

Bien, hemos llegado a nuestro destino, él y yo. Hace calor en Milán, y la ciudad está desierta, porque es verano. La ciudad

solitaria alimenta mis reflexiones. Voy caminando por la Via Dante (aún existe *permanence* en el mundo) que conduce en línea recta hacia el Palazzo Sforzesco. En la oscuridad de una galería de arte solitaria vislumbro un rostro caricaturesco de mujer tocada con un bonete blanco del *cinquecento* y pienso: *podría ser obra de Leonardo*. Y no es una tontería, pues cuentan que al artista le daba a veces por seguir durante todo un día los pasos de algún individuo que por alguna razón despertaba su interés. Se dedicaba a espiarlo de todas las maneras posibles, memorizaba su aspecto y luego por la noche lo retrataba.

La estatua de Francesco Sforza, obra de Da Vinci, está inacabada, como tantas otras. En su lugar, como un sustituto pobre, se alza ahora la pose heroica de Garibaldi blandiendo su espada. No puedo evitar pensar «eso aún lo habrían reconocido los Sforza». Al fin y al cabo, se trata de un hombre, una espada y un caballo. Los nombres de las ciudades rivales o aliadas —*Bobgna, Genova, Torino, Piacenza*—, que figuran en las señales viales del cruce, tendrían en aquellos días su propio y preciso significado. Ahora bien, lo que más atraería la atención de Leonardo, imagino, son esos extraños artefactos rectangulares que avanzan solos, con sus largas antenas rozando unos cables tendidos sobre las calles y con esas figuras humanas apenas visibles detrás de las ventanas relucientes: los tranvías. Vanas especulaciones, lo sé, las que me ocupan mientras cruzo el gran jardín y atravieso el mastodóntico edificio de ladrillo, en busca de la entrada. No hay modo de esquivar el espíritu de Leonardo. Él participó como arquitecto en los tres *camerini* que hay encima del puentecito de Bramante y se ocupó personalmente, con diligencia, de la decoración de la Sala delle Asse donde se ubica la exposición. Pero hasta ahí no he llegado todavía. Me encuentro aún en la salita donde cuelgan los dibujos, un primer espacio que precede a la muestra propiamente dicha. El visitante asiduo de exposiciones sabe lo que sucede en esos casos: inicia uno el recorrido con muchas ganas, se detiene un buen rato en lo primero que ve y luego acelera gradualmente el paso con la excusa de que está ya un poco saturado al tiempo que se recrimina las prisas. Los dibujos de las primeras estancias son en efecto los que mejor recuerdo. No pertenecen a la exposición ni figuran en el catálogo, pero soy capaz de visualizarlos con toda claridad «en el palacio de

la memoria», como diría san Agustín. Yo en el interior de un palacio y un palacio en el interior de mí, y, en las paredes, no el Da Vinci de las pinturas majestuosas, sino el Da Vinci diseccionador, el explorador que se internaba en el continente del cuerpo recientemente abierto por Vesalio e informaba de lo que hallaba en su interior del modo más prosaico. Tendones, huesos, haces de músculos, articulaciones, el ser humano como objeto, como mecánica. Desmitificación también: era posible retratar a una mujer embarazada pero nadie la había diseccionado todavía. Leonardo lo hizo. La redonda prisión del útero alberga a la pequeña criatura pelona, inclinada hacia delante, plegada sobre sí misma. Sus manitas suaves reposan indolentes sobre la rodilla ya rolliza. En su cráneo esférico se forma un pensamiento prenatal. La estructura de las alas de los pájaros, diseccionadas hasta el infinito, la *tavola anatomica degli organi delle donne*. El bisturí secciona hasta lo más íntimo, el pintor reproduce. No tardará éste en ejecutar su dibujo de dentro afuera. Ver abierto lo que más adelante vuelve a cerrarse, ésa era para Leonardo una irreprimible necesidad. El cráneo visto como cúpula vacía, como equipo de sonido, como cabina de mando de la máquina humana, las bisagras de la rodilla y del codo, el esqueleto como construcción destinada al gesto teatral.

Blunt (Anthony, el espía, es decir, alguien con buen ojo) afirma que para Da Vinci la pintura era «una ciencia cuyo objeto de trabajo consistía en la reproducción de algún elemento de la naturaleza». Es cierto que el pintor concibió la mayoría de sus bocetos como estudio, como parte de la imprescindible ciencia factual, una materia de la que no podía prescindir si no quería convertirse en «un marinero que se lanza al mar sin brújula». Esta disposición llevada a sus últimas consecuencias le permitió realizar unos descubrimientos que nadie había llevado a cabo aún. Desde la perspectiva de nuestro siglo, en el que se han materializado todos los sueños de los siglos precedentes, no deja de asombrarnos el poder profético de sus hallazgos, un poder que casi da miedo. En mi caso ello tiene que ver sobre todo con los sentimientos: me asombra admirar en esos antiguos bocetos el paracaídas, el helicóptero, el Concorde y las maravillas temporalmente detenidas de la balística. Ahora bien, el libro que encuentro en un mercadillo de Milán con las actas de un simposio científico y que me resulta ilegible debido

a la espesa bruma de las fórmulas matemáticas, es para mí un verdadero castigo. Las ponencias tienen títulos como: «Leonardo Da Vinci and the law of projectile motion» (Kenichi Ono), «Leonardo da
Vinci's
remarks on the centre of gravity of the pyramid» (Evert M. Bruins) y «L. da V. and modern flight mechanics» (Irina Strazheva). La distancia que media entre todo esto y la sonrisa de Mona Lisa o las manos en alto de Judas en *La Última Cena* es tan grande que aún cinco siglos después no soy capaz de salvarla. De modo que me consuelo, pues no es otra la sensación que me invade cuando entro en la Sala delle Asse, un espacio pequeño con un techo pintado de árboles enmarañados, como un laberinto. En esta sala se exponen los estudios de la naturaleza de Leonardo procedentes de la Biblioteca Real del palacio de Windsor. Las láminas están dispuestas en vertical, enmarcadas en cristal por ambas caras. Entre el dibujo y el borde interno del paspartú hay un espacio de cristal. Los dibujos parecen así más libres, como más independientes, con sus bordes vulnerables expuestos a la vista; y a través de la franja de cristal que los circunda, yo espío a mis contemporáneos, que mueven los labios al otro lado del cristal, que observan, se asombran y se desplazan por la sala con una avidez tal que parece como si buscaran algo que ha dejado de existir. ¿Qué será lo que buscan? Tal vez la ilimitada y profunda curiosidad de Leonardo. De hecho, la palabra curiosidad se queda corta. Es algo más profundo lo que mueve al artista. Se trata del deseo, de la voluntad de conocimiento, de la necesidad de convertir la observación en la filosofía que fue para él la pintura. El pintor es un *scientist* a la vez que un creador, un hombre que imagina cosas, que «mediante sutiles especulaciones filosóficas investiga la calidad de cada forma». Respecto a esto se observa una contradicción en algunos comentarios del propio Da Vinci, una contradicción más dialéctica que real. Por un lado, el pintor estudia y reproduce la naturaleza con precisión. No está en sus manos mejorarla, pues eso le llevaría a realizar representaciones antinaturales y amaneradas. Pero por otro lado sí le está permitido crear formas no existentes en la naturaleza, siempre que esta ficción (*finzione*) se fundamente en la observación exacta de formas ya existentes. Si no dialécticamente, que tal vez sea un término

demasiado fuerte en este caso, sí cabe afirmar que Leonardo piensa en alto confrontando contrarios, pues el pintor como practicante de las ciencias exactas es una cosa y otra bien distinta es la imaginación, la creatividad, ese factor que se resiste a una descripción exacta. Es ese talento creativo lo que impulsa al maestro a salir al campo, coger plantas, capturar animales, coleccionar piedras y llevarse todo eso a casa. Que Leonardo obedecía a ese impulso se observa en una anécdota narrada por Vasari. Cuenta éste que el pintor creó un auténtico monstruo hecho de lagartijas diseccionadas, serpientes y demás, tan horripilante que la gente al verlo se espantaba. Aunque más se espantarían viendo esos dibujos de la Sala delle Asse que recorro yo ahora.

La belleza de los dibujos se combina con la bella cadencia de los textos escritos en italiano. Éstos me recuerdan un menú, no puedo remediarlo: *Inchiostro su tracce di carboncino, Matita rossa su carta preparata di rosso, Matita rossa e lumeggiature di biacca su carta preparata di rosso*. Suena a algo así como un plato de palomas y jilgueros acompañados de exóticas verduras y trucha de arroyo de montaña, pero en realidad lo que dice es: un dibujo a pluma sobre carboncillo, sanguina en papel de fondo rojo y sanguina con contrastes en blanco sobre el mismo papel de fondo rojo. Qué le vamos a hacer, traducido es bastante menos comestible. Lo que más me gusta son los estudios de Leonardo acerca de la naturaleza del agua. La zanja de desagüe como caligrafía, el agua como una cuerda, haces de agua, la estructura de un tejido de agua abierto. Una piedra parte en dos la materia que es agua, convirtiéndola en sustancia, *matter*. En el pequeño espacio que ha dejado libre la escritura cuneiforme invertida de Leonardo yace el objeto, la piedra, losa o lo que sea, separada, dibujada repetidas veces en diferentes posiciones, cerca del agua o sin ella. Sin embargo, el ojo se niega a establecer la conexión. ¿Sigue siendo agua esto? El artista la ha solidificado, por así decirlo, con el fin de inmovilizarla, descomponerla, cortarla, transformándola en agua diseccionada, deshilachada, pubescente. Fenómenos de la naturaleza, eso es lo que son estas imágenes. De repente tomo conciencia del significado de la palabra fenómeno, en su sentido de apariencia perceptible por los sentidos o el intelecto. Lo que el artista desvela es la estructura del acto que constituye el movimiento del agua y con ello lleva a

cabo, simultáneamente, una disección del tiempo. El agua está en reposo como la flecha de Zenón, aunque en realidad sólo puede estar en reposo desde la perspectiva de un instante pues al mismo tiempo no deja de moverse.

Más misteriosos aún me resultan una serie de dibujos que hay al fondo de la sala. Catástrofes, cataclismos, huracanes, extraños cables de nubes retorcidas y atormentadas, aguaceros, bosques ardiendo. *Ho veduto movimenti tanto furiosi*
d'aria
… «y he visto movimientos del aire, tan furiosos que arrancaban los árboles más grandes de los bosques y los tejados enteros de los palacios». Se te hace raro salir luego a la calle y ver que luce el sol y que no hay nadie deteniendo el movimiento de los hombres o de los árboles.

Leonardo nació en Vinci, un pueblo de la Toscana, el 5 de abril de 1452. Fue el hijo bastardo —valga la expresión— de un notario, Ser Piero
d'Antonio,
y de una mujer de Anchiano llamada Catarina. Estos datos los he sacado de un libro de esos de colores bonitos que venden en los quioscos de las grandes ciudades italianas por muy poco dinero. El autor del muy instructivo texto sobre Da Vinci es Bruno Santi. La primera imagen del libro muestra la casa donde nació el maestro, una barraca cuadrada de piedra sin desbastar ubicada en un paisaje montañoso. Sólo hay dos pequeñas ventanas. El interior no debió de ser muy luminoso. Desde muy joven Leonardo da muestras de un gran talento, razón por la cual su padre le apunta a las clases de Andrea del Verrocchio, pintor, escultor, orfebre y el profesor más prestigioso de su tiempo. El estudio de Verrocchio fue mucho más que un taller de pintor. Era una academia, un centro cultural de primer orden donde se daban cita los personajes más famosos de la época, un lugar de encuentro y de debate de las nuevas ideas. Leonardo, que no había sido formado en las escuelas latinas de aquel entonces y que por tanto tampoco había sido estropeado por ellas, debió de pasar una temporada maravillosa en el círculo de Verrocchio. El joven Leonardo demostró pronto ser un aprendiz de brujo. El ejemplo más conocido de ello es el cuadro de Verrocchio titulado *El bautismo de Cristo*, una parte del cual, la de los dos

ángeles, se atribuye a Leonardo (según la tradición). Los ángeles, ya entonces, se ven más sueltos, más libres y más naturales que las figuras de Cristo y su Bautista, y el paisaje abierto, oscuro, cubierto de un crespón dorado, asimismo atribuido a Leonardo, contrasta claramente con la palmera rígida e inmóvil propia de los paisajes esquemáticos de la escuela florentina de los años anteriores. Vasari, quien también cuenta esta historia, añade que, después de esto, Verrocchio no quiso volver a pintar. Cierto o no, el hecho es que el periodo que Da Vinci pasó en el taller de Verrocchio resultó de suma importancia para el veinteañero. ¡Influencias! Es más, en las actas del simposio *Leonardo nella scienza e nella tecnica*, que encontré en el mercadillo, Karen Hujer comenta las influencias que recibe Leonardo, a través de Nicolás de Cusa, de los Hermanos de la Vida Común de Deventer (*Astronomy of early renaissance and Leonardo da Vinci*). Influido por las enseñanzas de los hermanos holandeses, Cusa propone unas teorías sorprendentes que después de su muerte (Leonardo tenía entonces doce años) alcanzaron resonancia en el taller de Verrocchio. Cusa es uno de los primeros en proponer la teoría de un universo infinito y de una tierra en movimiento, además de reflexionar sobre «el origen del tiempo» y sostener que ese universo infinito no puede tener un centro. En una época en que lo que imperaba era la imagen geocéntrica del mundo, esas ideas sonarían como un pedo en medio de una misa, o, si se prefiere la imagen inversa, como un aria clara en medio del dogma y el prejuicio.

A pesar de que en la gran selva de notas legada por Da Vinci se ha encontrado una que dice *il sol no se muove*, el artista siempre fue fiel a la imagen ptolomeica del universo imperante en su época. Por otro lado fue el primero en ofrecer una explicación razonable acerca del fenómeno de la visibilidad total de la luna aun encontrándose en la primera fase. El argumento que esgrime es que la tierra reflecta la luz del sol, lo cual no era posible según las férreas leyes impuestas por la tradición clásica. El interés de Da Vinci por los cuerpos celestes y por el espacio y «su amor por lo mesurable» compartido con Cusa (en palabras de Hujer) son los temas principales de la muestra que se expone en la pinacoteca Ambrosiana (no confundir con el banco): *Il Codice Atlantico, Leonardo*

all'Ambrosiana

.

Sí, en estas hojas oblongas se toman medidas y se ejecutan cuentas, cálculos, divisiones. La presión del agua sobre las puertas de la esclusa, las distancias calculadas desde el centro de Milán, los rayos en un espejo cóncavo, la perspectiva en un *mazzocchio* de 56 facetas, un movimiento del aire que arrastra a unos pájaros «sin mover sus alas». Como un cándido hombre de letras me inclino bajo la luz algo desagradable de las lámparas halógenas del techo y me pongo a observar. Dietmar Polaczek, en un artículo publicado en *Die Zeit*, se refiere a la «función de fetiche» de los dibujos expuestos y se lamenta de que no vayan acompañados de un texto en italiano moderno o de una traducción al inglés. Ya en anteriores muestras (los Médicis, los bronces de Riace) me percaté de que los italianos parten del supuesto de que su idioma es una lengua de comunicación internacional y no seré yo quien lo desmienta. Lo que ves es ya una selección de por sí, pero aun así sientes el irrefrenable deseo de atravesar el cristal con la mano y pasar esa página del libro y la siguiente y la siguiente. La curiosidad se impone y ésta es la que te llevará a comprar, o no, las grandes ediciones facsímiles que incluyen transcripciones y comentarios con el objeto de poder estudiarlas durante el resto de tu vida. Pero a mí me basta con esto que tengo delante, pues sé que es imposible ver todo lo que hay: durante la restauración se desvelaron (y se han fotografiado), mediante rayos ultravioleta, toda clase de detalles que no pueden apreciarse en el fetiche que estoy observando con avidez. Así que continúo mirando. Miro la noria gigante movida por un grupo de hombres demasiado pequeños que suben la escalera que gira eternamente, miro el canal en zigzag concebido para que los barcos «puedan ascender la montaña navegando», y después el ojo se desliza, apartándose de toda esa técnica, hacia el único cuadro que hay en la sala. Según la posición que uno adopte apreciará bajo el mortífero halógeno los numerosos retoques que ha sufrido este retrato.

Superficies subcutáneas, capas quemadas. ¿Es éste el mismo cuadro de las reproducciones? Una pregunta como una maldición. Cuando me coloco enfrente de la pintura, obstruyendo con mi figura la desagradable luz, contemplo sin más obstáculos la cabeza

masculina, noble y severa, de *Il Musico*. No es un Da Vinci, sostiene Adolfo Venturi, por el cuerpo rígido y la mano de madera tan poco anatómica que sostiene la cristalina hoja de nogal; sí es un Da Vinci, sostiene Kenneth Clark, por el rostro que evoca los rasgos misteriosos e impenetrables de Ginebra de Benci. Me llevo conmigo el misterio y me doy una vuelta por la ciudad.

Ahora, momentáneamente, todo es Da Vinci. Mientras camino por la calle veo las caricaturas de la Ambrosiana, y de noche, el imposible azar se impone de improviso con la presencia de un grupo de doce caballeros que degustan una cena sentados a una mesa contigua a la mía en el famoso restaurante Bagutta —que desde hace ya muchos años antes de la guerra concede anualmente un gran premio literario, el Premio Bagutta—. Será alguna *fraternité*, una logia no muy secreta o sencillamente un jurado literario, pues entre ellos se encuentran al menos dos Judas y ni un solo Cristo. Ahora reparo también en la estructura de huesos y tejidos debajo de sus gestos teatrales, y, con el propósito de no perderme en exceso por entre las empalizadas de la realidad que me envuelve, me lanzo sobre los *involtini* deshuesados y dejo correr el vino libremente y sin miramiento en las copas. Al día siguiente aún acudo al Palazzo Clerici para ver la exposición sobre Leonardo y sus inquietudes acerca de canales, esclusas, obras hidráulicas, inundaciones, construcción de villas e iglesias en el marco del paisaje. Unas fotografías acompañadas de dibujos y planos muestran lo que ha permanecido de todo aquello después de quinientos años. Para acabar, antes de adentrarme de nuevo en la oscuridad de los túneles, quisiera volver a ver una vez más *La Última Cena* en Santa Maria Della Grazie. Esta vez el cuadro está cubierto de andamios, sombras vivas que caminan delante de los rostros. En la segunda planta del andamio se encuentra, a solas, una mujer pintora, y me asalta de nuevo el mismo pensamiento: de esta misma manera, subido a un andamio, estaría también Leonardo mientras, tras un día de meditación, daba algunas de sus pinceladas rápidas con las que fijaba para siempre las posturas y expresiones de sus personajes. Es imposible acercarse a *La Última Cena*, hordas de turistas entran y salen, los colores son pálidos, apenas existentes. Sé, por lo que he leído en ciertos estudios, cuál es el cáncer líquido que los ha atacado. El fresco ha dejado de existir y sin embargo

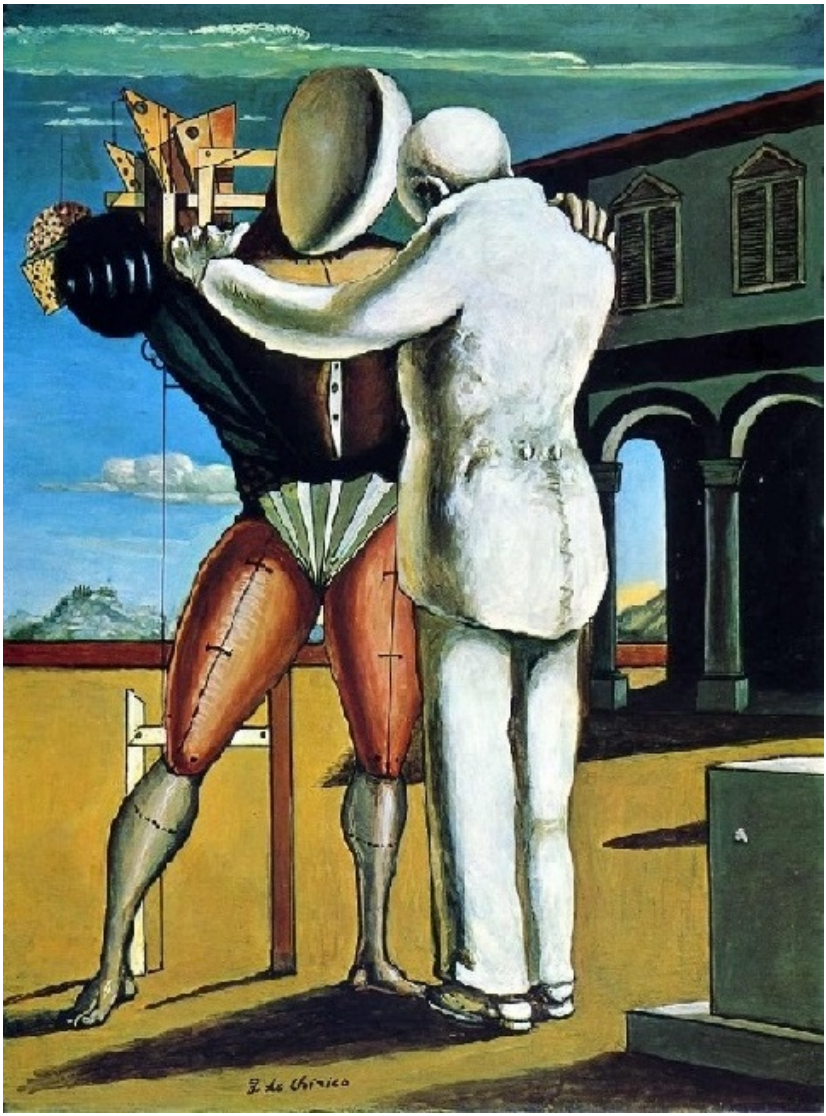
existe. Las palabras acaban de ser pronunciadas: «Uno de vosotros me traicionará». Sí, acaba de suceder. Y sus palabras flotan en el aire como un juicio terrible, un presagio de pasión y de muerte entre esos doce hombres y sus manos tendidas, alzadas, que reposan, que señalan. Esto no es una pared, piensas, no como las otras tres paredes entre las que te encuentras, pues lo que ven tus ojos no sucede sobre una pared sino en una sala, un espacio preconcebido, imaginario, unido de un modo imposible al espacio real en que nos encontramos mirando el cuadro. El hombre, que «acaba» de pronunciar esas palabras para siempre, se encuentra completamente desamparado delante de una de las tres aberturas de la inexistente pared tras la que apunta un claro paisaje bajo la luz del atardecer. Su mano izquierda, vacía, se mantiene abierta con la palma hacia arriba, como si necesitara llenarla de algo, y con la derecha parece estar palpando uno de los humildes panecillos. «Wenn Sie meine Hände betrachten, sehen Sie wie gross die Köpfe sind» (si miran mis manos, verán lo grandes que son las cabezas), dice un guía turístico muy cerca de mí, y yo retrocedo hasta abandonar la sala.

El filósofo sin ojos

¿Por qué ejercen ese efecto tan extraño sobre mí las noches de invierno de Múnich? Parece como si el frío encogiera un poco a la gente, como si ésta necesitara menos espacio del habitual. Tal vez por eso llevan esa ropa tan espantosa. La mayoría se viste de animal de los pies a la cabeza. Disimulan su encogimiento con largos pelambres de animales muertos. Se calan sombreros ridículos con plumas de colores chillones, y, en lugar de calzar mocasines como los auténticos indios, usan botas de pelo. Con semejante indumentaria, la figura humana parece haber sufrido una implosión, queda hundida, reducida. Por esta razón, los edificios, ya de por sí demasiado grandes, se despliegan a ambos lados de las avenidas de anchura inhumana y los carros de triunfo y las figuras femeninas empuñando espadas que coronan los monumentos adquieren proporciones monstruosas. Resulta extraño todo esto. El agua del río Isar está agitada; el *Siegestor*, el Arco del Triunfo, espera con su inmensa abertura a los ejércitos triunfantes. Esos majestuosos edificios, sumidos en una abstracción de gris y ocre, no parecen destinados a los seres humanos. La nieve revolotea impulsada por el viento, que vacía aún más los espacios entre los vetustos edificios. Un halo de irrealidad envuelve la ciudad. Sus dimensiones la convierten en la comparación hiperbólica de otro mundo, la expresión máxima de lo que en otro lugar es la medida humana normal. Es un poco angustiante. No es de extrañar que De Chirico se sintiera a gusto aquí, pues los edificios de esta ciudad producen el mismo efecto que en sus cuadros. Son unas construcciones inquietantes, con un significado que va más allá de sí mismas y de su función. Se prestan a ser utilizadas por quienes desean proyectar su estado de ánimo sobre un entorno real, un estado de ánimo que no es sino lo irreal convertido en amenaza, y eso es lo que genera angustia. Nórdica en un día frío, sureña en un

día de sol, la ciudad de Múnich se deja leer por el tiempo que hace, y esa lectura es la que recibe el transeúnte sensible. Los edificios amenazan, los monumentos alardean, las calles se repliegan, el transeúnte se encoge.

Es una mañana de domingo. En busca de un café me adentro por los amplios vestíbulos de la *Hofbräuhaus*, la antigua cervecería. Una equivocación. No hay prácticamente nadie sentado a las largas mesas vacías. La poca gente que hay tiene enfrente medio litro de cerveza, o un litro entero. Beben con el semblante apagado como consecuencia de la noche del sábado. Ahora que se han desprendido de las pieles, puedo ver sus cuerpos ataviados con la indumentaria típica de la región, calcetines hasta la rodilla y pantalones de cuero de media pierna, unas prendas que significan algo más que el cuero con el que están confeccionadas. Hay una tarima vacía para una orquesta que está por llegar y que oigo sin oírla. Consulto el menú del día —callos agrios, albóndigas con salsa de pimienta, ensalada de sémola con vinagre y salchicha de Regensburg—, veo cómo los enormes barriles de futura orina son alzados y vertidos en la boca, saboreo otros tiempos y salgo a la calle.



Giorgio de Chirico
(1888-1978)
El hijo pródigo, 1922

El viento me levanta. Tras pasar por delante de la agresiva perfección de los escaparates llego al *Hofgarten*, el jardín del castillo. Quien crea que no me gusta, se equivoca: alimentar ciertos sentimientos de angustia puede resultar placentero. Además, el *Hofgarten* es un jardín cercado, bellamente diseñado, sin gente —

plantas heladas, setos, crujido de grava—, una extensión fría, geométrica. Sobre las paredes de la galería gris hay escritos unos poemas, telegramas de nostalgia de lo inalcanzable. Llevan como título los nombres de las islas griegas.

> Poros
> Dicen unos que un ecuestre tropel, infantería
> otros, y ésos, que una flota de barcos
> resulta lo más bello en la oscura tierra,
> pero yo digo que es lo que uno ama.

Safo, pone debajo. Una mujer griega escribiendo unas palabras sobre una fría pared alemana. «Blüht Ionien? Ist es die Zeit?» (¿Florece Jonia?, ¿llegó su hora?), se pregunta Hölderlin, y, a través del estuco ciego y amarillo de la pared, vislumbro una imagen de trirremes y almendros en flor.

—Fotografiándolo se acaba antes —me advierte el único transeúnte, pues ignora que copiando el poema por escrito lo reescribo.

De modo que ya he experimentado ciertas sensaciones cuando me adentro en la Haus der Kunst para visitar la gran exposición de De Chirico. Curioso destino el de las obras de los pintores famosos. Nacen como telas claveteadas sobre madera, que después son cubiertas de pintura con la que se expresan los pensamientos o sentimientos del artista, o mejor dicho, la representación de sus pensamientos o sentimientos, y a partir de ese instante se convierten tanto en pura materia como en algo que no admite descripción, cálculo o definición, lo mismo que un sueño. Oscuro territorio, al igual que el alma humana. No puedo evitarlo, empiezo a ver los cuadros como personas. Por este motivo me siento muy confuso al entrar en la primera sala grande. Son demasiadas obras. Las conozco todas pero nunca antes las había visto expuestas de esa manera, no sé ni siquiera por dónde empezar. Es como si me encontrara con unos personajes célebres que sólo conozco de verlos en fotografías y a los que ahora observo con descaro desde cualquier rincón, de cerca o de lejos. Ellos no pueden reaccionar.

¿En qué consistirá eso de la mística de lo «auténtico»? ¿Acaso no

habría yo captado la esencia del arte de De Chirico si las obras expuestas hubieran sido meras reproducciones? Naturalmente que sí. Naturalmente que no. Las reflexiones que te inspira la obra son las mismas, claro está. La diferencia radica en que la reproducción carece de la función de fetiche del original. Éste es el objeto creado por las propias manos del pintor, el que inicia su vida como obra artística en el instante en que el pintor la ha dado por terminada. El objeto tiene tal o cual antigüedad, el objeto es el que ha de viajar de Nueva York a Londres, de Londres a Múnich y de Múnich de nuevo a París. Te asalta un pensamiento absurdo pero inevitable: ¿se cansará el objeto de tanto movimiento? ¿Tendrá un hogar, algún lugar para descansar? Te preguntas también si el cuadro echó de menos al pintor cuando éste murió y si despreció las obras de su periodo posterior, como hicieron los viejos amigos de De Chirico, los surrealistas. «The death of the poet was kept from his poems[5]», escribe Auden a la muerte de Yeats. Pensamiento mágico, o sentimental, pues el poema en sí no sufre, como tampoco sufre una pintura. Entonces ¿por qué experimentamos esa sensación tan extraña ante la *Mona Lisa* o *Les Demoiselles d'Avignon*? Magia, dejémoslo así de momento. Magia es lo que siento a mi alrededor mientras deambulo por la sala entre abrigos de loden y gorras de cazador que arrastrados por el vaivén de una marea indefinida se deslizan de un lado a otro por delante de esos rectángulos cubiertos de pintura. Pinturas que expresan los pensamientos más íntimos, los sueños y temores de un italiano nacido en Grecia, un hombre que, según decía él mismo, había hallado inspiración en la obra de Nietzsche, sentía fascinación por la arquitectura de Turín —la cual, por su carácter norteño, tan poco común en Italia, era un complemento de la de Múnich, al otro lado de las montañas— y señalaba como fuerza motriz de su pintura un instante «místico» vivido en una plaza de Florencia. *Una tarde otoñal del año 1910, en la Piazza Santa Croce de Florencia, tuvo la suerte de vivir una experiencia que durante un instante le apartó de la realidad visible, permitiéndole percibir la visión de un mundo de imágenes propio de carácter metafísico*. (Wieland Schmied, *Las siete ciudades de Giorgio de Chirico*). «Lo que me sucedió entonces me resulta imposible de explicar —comenta el propio pintor—. Sigue siendo un

misterio para mí». Y tituló su cuadro *El enigma de una tarde de otoño*.

Que un pintor considere que algo es un enigma no te dispensa de la obligación de intentar desvelar dicho enigma, pues eso es precisamente lo divertido. ¿Ah, sí? ¿Y qué sucede cuando has logrado «saber» más? Pues que el cuadro se torna más misterioso aún. Ah, ¿es esto acaso un alegato a favor de lo oscuro? Ni mucho menos, pues una cosa ha quedado clara: aquí de lo que se trata es de enigmas. Pero ¿no hemos dicho que íbamos a intentar desvelar el enigma? Hemos depositado el cuadro sobre el diván, hemos ido a por las lecturas del pintor: su amor por los clásicos y por la cultura de la Antigüedad, la luz griega de su lugar de nacimiento, sus mudanzas a regiones cada vez más nórdicas y sus retornos a casa, su afinidad espiritual con su hermano Andrea (autor de magníficos libros escritos con el seudónimo de Alberto Savinio). Hemos leído una novela escrita por el propio pintor, *Hebdomeros*, hemos seguido sus caminos errados y por tanto también su «regreso». Ahora ya sabemos mucho de él y nos encontramos frente al fetiche en un museo europeo cualquiera. Con todo, el cúmulo de conocimientos adquiridos no logra disipar esa extraña sensación que nos embarga al contemplar su obra y que no admite descripción, cálculo o definición. Y es un alivio. Semejante sensación sólo puede experimentarse cuando el cuadro es más fuerte que la suma de sus interpretaciones.

Recuerdo que, al poco de morir Roland Barthes, iba yo conduciendo por las montañas de la Alta Saboya mientras escuchaba por la radio la repetición de un programa musical en el que personajes famosos solicitaban sus canciones favoritas. Barthes eligió los *Études* de Schumann. Era una música bellísima la que me acompañó en aquel viaje solitario por las montañas sombrías. Al concluir ésta, el entrevistador le pidió a Barthes que expusiera la razón por la que le gustaba tanto esa música. Yo agucé el oído. Una persona que yo admiraba por su brillante capacidad verbal se disponía a hacer algo que yo era incapaz de hacer: razonar por qué le gustaba una determinada música. Durante un buen rato no oí sino el zumbido de mis limpiaparabrisas. Entonces habló la voz del muerto. Dijo que le resultaba imposible explicar por qué le gustaba esa música, dado que ésta se correspondía con todo lo que le

resultaba íntimamente inefable. Yo sentí la satisfacción del cobarde, y no fue hasta más adelante cuando comprendí que había aprendido una lección muy simple: a veces, como sucede con un cohete teledirigido, la obra de arte se dirige justamente a ese objetivo en tu interior que alberga un enigma semejante al expresado por la propia obra. Sabes de qué va ese enigma, platónicamente existe la posibilidad de que alguna vez encuentres la fórmula para expresarlo, pero tendrás que seguir buscándola, y, mientras no la hayas encontrado aún, no se te ocurra desvelar el enigma ni menos aún ofenderlo mediante la invención de una fórmula zafia. Observar, escuchar, leer, eso siempre funciona.

«¿No son ésas grandes palabras dentro de una burbuja?». Habla mi amigo y mi doble, un enano racionalista que siempre quiere enterarse de todo y que siempre carga con una maleta vacía en la que pretende guardar todas las pruebas que yo soy incapaz de facilitarle. Pues ¿cómo voy a exponer yo el motivo por el que tal o cual cosa me gusta? Esa mujer grandota sentada sobre un entarimado, su cabeza sin rostro apoyada sobre el brazo mastodóntico, el brazo apoyado en la rodilla oculta bajo una falda. ¿Qué explicación puede haber para esas piernas tan cortas, esa ausencia de pies? No sé, es imposible definir lo que transmite ese cuadro exactamente, lo único claro es que yo lo recibo como una terrible melancolía. «Sí, tu receptor es especialista en melancolía», dice mi segunda voz. Bueno, lo que tú digas. Lo que más me llama la atención es la cabeza vacía, que a pesar de su vacío es expresiva. Creo que se debe a la postura. El rostro enmarcado por dos mechones de pelo no tiene nariz, ni ojos, ni boca. Lo que lo convierte en rostro de mujer es la manera en que reposa sobre la gran mano. Sí, es eso. Pintar un rostro sin ojos y pintar al mismo tiempo la expresión que esos ojos tendrían de haber existido, eso es lo que yo llamo magia, y la magia anula las leyes. Por esta misma razón aceptamos que la mujer sobre el entarimado sea más grande que los edificios que se alzan a sus espaldas, que tenga el regazo lleno de cubos y rectángulos de por sí carentes de significado, que el entarimado no acabe en ningún lado, que los jirones de nubes del cielo sean iguales que los que flotan sobre un paisaje con vacas y molinos. Veo que el cuadro ofrece su significado desde el año 1925. Ése es el otro misterio: ¿existen teorías de la relatividad que

expliquen cómo el tiempo transforma una obra de arte mientras la materia permanece inalterada? ¿Hay alguna manera de calcular los cambios de significado que una obra de arte experimenta a lo largo del tiempo? Lo que alguien vio en 1925 yo lo he visto en 1982 y otro lo verá en 2039. *Juegos terribles* se titula el cuadro, y no puedo evitar aplicar ese título de por sí paradójico a las demás obras expuestas en esta sala. Todos esos cuadros son un juego, sí, y todos son terribles, como si se alimentaran de una gravedad implacable unida a una melancolía tan profunda y únicamente el juego, también visible en las telas, conjurase la angustia que causan.

—Yo veo algo muy diferente —dice mi segunda voz.

—¿Ah, sí? ¿Qué ves? —le pregunto distraído, pues nos encontramos ahora frente a *El hijo pródigo*. Mi voz me enumera lo que ve: plasticidad, divisiones de superficie, tratamiento del color; en verdad se percibe cierta admiración en su ejemplar calculadora mental. Renacimiento, perspectiva, influencias, Bocklin… le oigo murmurar, pero yo me alejo disimuladamente. ¡Si me descuido y permanezco a su lado hasta es capaz de ponerle a ese cuadro un suficiente! No puedo demostrarlo, pero yo diría que la figura con chaqué es el padre. Está muy rígido, con las piernas juntas como quien se dispone a bailar. Pero ¿será él quien conduce el baile? Padre e hijo se miran el uno al otro los pies, como si no acostumbraran a bailar juntos (cierto, el hijo ha estado mucho tiempo ausente). El hijo tiene un aspecto mucho más frívolo, las piernas de arlequín embutidas en medias rojas, los turgentes muslos de bailarín, geométricamente perfectos, atravesados por una línea negra. No es del todo humano ese hijo. En el hombro derecho, su figura degenera (o se transfigura) en una ebanistería. Objetos clavados unos sobre otros, torneados, barnizados, enlazan a través de las líneas verticales de la geometría con una estructura mínima de pequeños listones destinados tal vez a sostener su cuerpo, aunque a simple vista no se perciba. El paisaje que se extiende al fondo, pese a la línea vertical que lo atraviesa, es de una antigüedad tranquilizadora. No es sino un decorado de fondo, una ciudad blanca sobre una colina, impasible, como esos paisajes que se ven en los cuadros con san Sebastián en primer plano atravesado por las flechas. Desde la primitiva pintura flamenca, el paisaje ha sido perfilado para esta función: ser ajeno al acontecimiento que tiene

lugar.

—Pues el romanticismo acabó con esa práctica —refunfuña mi segunda voz justo en el momento en que creo oír a lo lejos la terrible música que acompaña el baile que los dos personajes se disponen a ejecutar.

—Afortunadamente, De Chirico se ha acordado de ella —le contesto mientras pienso que lo que más me ha impresionado de esas imágenes es la yuxtaposición de la normalidad imperturbable y la anormalidad inadmisible. «El mundo es un gigantesco museo de objetos raros», declaró el pintor en su juventud y colgó un guante de cuero reluciente junto a la cabeza del Apolo de Belvedere, apoyó un bastón contra un desierto edificio con arcadas iluminado por el sol al lado de una figura envuelta en velos, o depositó unos inmensos racimos de plátanos junto a un torso desnudo de mujer, en un muelle oscurecido por sombras verdes y por donde tampoco transita un alma. *La incertidumbre del poeta*, así titula el artista este último cuadro. No es algo que uno trate en su obra si la inseguridad no es su problema. Ahora bien, De Chirico se representa a sí mismo como un hombre con ojos, nariz y boca, con los atributos propios del pintor renacentista, como una profesión de fe, como si quisiera consignar por escrito que él ha optado por la Antigüedad a través del Renacimiento, que ahí es donde está el origen de su arte y que no se considera en absoluto un pintor moderno. Te lanza una mirada severa, inquisitiva, un poco desafiante. Su pincel untado en pintura amarilla (desprecia a los pintores que no elaboran su propia pintura) se dirige como una punta de flecha hacia el lienzo que está pintando. También el brazo izquierdo extendido con la paleta rectangular señala hacia el lienzo como queriendo decir que eso es lo único que cuenta, su creación, y que todo lo demás no es sino una vana quimera. El hombre que vemos aquí representado es un *Macher*, un creador, y eso no tiene nada de misterioso. Esos autorretratos no necesitan interpretación, son producto de una larga tradición y cabe calificarlos sencillamente de bellos. Ahora bien ¿por qué este calificativo se convierte en sospechoso aplicado a sus lienzos de carácter metafísico? ¿Por qué resulta más adecuado calificarlos de «impresionantes», por usar otro tópico? De ser el cuadro el emisor y yo el receptor, yo debo ser cuando menos receptivo. Voy a permitirme ahora irme por las ramas y quien no

quiera acompañarme puede mientras tanto entretenerse mirando por la ventana. Esa receptividad a la que me acabo de referir la comparo con una capa de cera en la que el pintor, o el poeta, imprime su ideograma. En otra ocasión empleé esa misma imagen para aludir a poesía como la de Vallejo o Kouwenaar, que es un tipo de poesía que no se entiende directamente pero sí se recibe. Un ideograma es, en la acepción más estricta del término, un dibujo sencillo que traza, traduce o desarrolla un concepto. Representamos la palabra «árbol» con cinco grafías (dos vocales y tres consonantes, que también pueden emplearse en otros vocablos). Los chinos, en cambio, emplean para el concepto árbol un único signo insustituible. Si yo me permito la ilícita excentricidad de percibir todo un cuadro de De Chirico como un ideograma y a mí mismo como la capa de cera receptiva, comprendo mucho mejor lo que me sucede. Al fin y al cabo, la definición de «idea» no es exclusivamente la transmitida por Platón («representación de una fórmula que vincula la realidad universal a las normas generales») sino también «la imagen óptica del ojo del espíritu, pensamiento y representación» (según las definiciones de mi antiguo diccionario escolar). Esto último es innegable, pues aquí estoy yo en Múnich, con mi voluminoso catálogo en la mano, delante de pensamientos y representaciones. Acabo ya. La palabra «idea» procede del griego *êidon*, una forma del verbo que significa «ser visible». El aoristo del verbo significa «hacerse visible». El aoristo es «el pretérito indefinido del verbo griego, en que la acción se representa en el pasado sin la idea de terminación ni de perduración». En algún momento algo en ese lienzo que tengo delante se hizo visible para el artista. Ese hacerse visible concluyó en el momento en que él dejó a un lado el pincel. Una vez acabada la pintura la lanzó al mundo como un ideograma en busca de personas que fueran capaces de «interpretarlo», personas a quienes pudiera impresionar.

Un par de horas después, mi capa de cera se ha llenado de impresiones de imágenes que nunca cambiarán pero que sí me cambiarán a mí. No deja de ser curioso todo ello, de ahí mi necesidad de divagar en voz alta. Regreso ahora a un cuadro que me está llamando, *La partida de los Argonautas*. Data de 1909 y da una cierta impresión de frescura, a años luz de ese cuadro duro y oscuro pintado cuatro años después, que se titula *Torres*. El barco

está listo para zarpar, un viento sin duda favorable agita las copas de los árboles que rodean la villa como una caricia, el chivo que yace sacrificado junto al pedestal con la efigie de un dios sólo ha sangrado un poquito por su herida. Hay dos hombres junto a la orilla, uno vestido de oscuro, el otro de claro, y este último toca una lira que sostiene con una mano. Los sonidos monótonos de la lira se los debe de llevar el viento en ese lugar tan abierto y ventilado. Reina la paz en este lugar, salvo para quienes conocen el destino que espera a los Argonautas. Este conocimiento y la idea de la música llevada por el viento y jamás escuchada suscitan un sentimiento de nostalgia. De Chirico empleó el mismo tema (y el mismo título) una segunda vez, en 1921, pero me lo voy saltar literalmente, pues he de ir a 1934. Haciendo de mis pies un reloj, como si el tiempo se hubiera estropeado, recorro en un minuto los veinticinco años de la vida de un individuo. El cuadro frente al que me encuentro ahora se titula *Baños misteriosos*. En un baño con forma de ojo de cerradura hay tres bañistas, sentados y de pie. El agua está pintada de una forma un tanto primitiva, a rayas, como en las pinturas prerrománicas. Ignoro por qué me resulta imposible ver ese cuadro como metafísico, pues no soy un historiador del arte. En cualquier caso es un milagro que tenga la ocasión de verlo, pues el cuadro pertenece al periodo de De Chirico condenado por los surrealistas (y posteriormente por otros muchos), periodo en el que ya no podía hacer nada bueno pues era considerado como un traidor a su propio arte anterior, un emulador de sí mismo, alguien que había perdido la inspiración y la pureza de la doctrina. No todo el mundo le rechazó, como demuestra la serie de diez litografías con texto escrito por Jean Cocteau. *Mythologie* reza el título genérico. Las litografías son del mismo año que el cuadro *Baños misteriosos*, y llevan títulos como: *En la inquietante piscina, Misteriosa conversación, Inexplicable fuga*. Los títulos son acertados: se trata, en efecto, de imágenes misteriosas e inexplicables. La misma agua rara, representada con puntos, los mismos bañistas y la misma extraña caseta de baños decorada con banderas inmóviles sobre una especie de balsa desde la que sale una estrecha vía de agua que se adentra en la llanura. En una de las láminas se encabrita un centauro; en la siguiente «asoma» un gigantesco cisne; en otra, el agua, que por lo común les llega a los bañistas hasta la cintura, les alcanza el tobillo.

Para mí, esas láminas transmiten sus significados con la misma intensidad que la obra anterior del artista. Los responsables de la exposición han obrado de un modo tan dialéctico que en el magnífico catálogo (*Giorgio de Chirico*, Prestel-Verlag, Múnich) le ceden también la palabra a William Rubin, organizador de la anterior exposición de De Chirico en Nueva York y Londres, la cual contaba con al menos treinta cuadros menos, dado que Rubin deja caer el telón definitivamente a partir del año 1919, cuando al pintor le quedaban casi sesenta años de vida nada menos. Rubin basa su severo juicio en motivos éticos, un terreno minado. No es que Rubin ignore la obra posterior del artista. Por el contrario, analiza toda suerte de aspectos de la misma y cita a otros que, como Wieland Schmied, creen que De Chirico fue en esencia siempre «el mismo» pintor, una esencia que en última instancia puede calificarse de clasicista. Rubin, no obstante, opina que De Chirico socavó el clasicismo en su primer periodo, dado que por aquel entonces aún se atrevía a sentirse temeroso e inseguro. En realidad le reprocha falta de valor: «El malestar y la neurastenia que caracterizaban su anterior estado de ánimo poético los venció gracias a la seguridad psicológica que se alcanza adhiriéndose al conservadurismo y la tradición». Un juicio duro, que ya habían pronunciado en su día los surrealistas y al que De Chirico se opuso toda su vida, a menudo con vehemencia y rabia. La controversia está servida con la exposición y el catálogo. La exposición, mostrando algunos de sus lienzos posteriores; el catálogo, reproduciendo no menos de dieciocho réplicas del cuadro *Las musas inquietantes*, que el propio pintor «repintó» entre 1945 y 1962 siguiendo el modelo de 1917 y a las que en algunos casos les puso una fecha ficticia. No es que eso sea una forma de actuar muy ética, y, si miras esas dos horribles páginas con ese cuadro, una verdadera pesadilla para el subastador, no vas a sentir una gran admiración por el artista. Pero ¿acaso es necesario? ¿Debería yo rechazar por razones éticas a esos dos caballos patéticos en ese paisaje vacío (de 1931)? No, claro, no estoy obligado a nada. El mérito de esta exposición y su catálogo es que salgo a la calle cargado de preguntas. Si esos caballos despiden ese siniestro olor a *kitsch*, y por tanto a corrupción, y se asemejan de un modo desagradable a las grandes pinturas murales de los edificios incorrectos que albergan los despachos de los regímenes

incorrectos, también es cierto que el cuadro de los *Baños misteriosos* de tres años después no hubiera hallado jamás un lugar en tales despachos. Ética y estética, dos ángeles de poco fiar, capaces de cambiar de rostro de un día para otro o de un periodo para otro, cuyas facciones son tan difíciles de distinguir como esa cabeza vacía, pulimentada, sin rostro, medio vuelta hacia la sombra de *El filósofo* de 1927, quien —no podría ser de otro modo—, a pesar de la sencillez de su nombre, tiene a sus espaldas como sombra a un doble también sin rostro.

La dama y el unicornio

El museo de Cluny se encuentra en uno de los puntos más concurridos de París, en el cruce del *boulevard* Saint-Germain con el *boulevard* Saint-Michel. La puerta de entrada del museo da acceso a un patio interior. Una vez dentro, el ruido del mundo moderno se debilita, no queda sino el vago rumor de un salvaje rompiente al que ya no perteneces. Entras en una segunda estancia y luego en una tercera. Llegas a una sala circular y el exterior, ya olvidado, se torna un suspiro: te hallas en otro mundo. La primera vez fui solo. Solo en un bosque de telas, solo ante una misteriosa mujer, seis veces distinta y sin embargo la misma, acompañada siempre del mismo unicornio, el animal más enigmático entre todos los animales.

Solo en el siglo XV, entre esas imágenes alegóricas de los cinco sentidos y un misterio. Desde entonces siempre que estoy en París acudo a ese museo como quien visita a un ser querido. Me quedo un rato en la sala rodeado por esos seis grandes tapices como una virgen en un *hortus conclusus*, ese lugar que Mulisch[6], de forma poco ortodoxa, llamó en cierta ocasión «jardín concluido». La singular alma que soy se alimenta de contradicciones, y aquí, desde luego, éstas no faltan. Cada vez descubro alguna nueva. Por lo que respecta a la forma, llama la atención esa rigidez inherente a la tapicería, como si la imagen se hubiera detenido de improviso, torpemente congelada en ese tejido tan material; y en flagrante contradicción con ello —siempre que retrocedas un paso o entornes los ojos y mediante el velo de las pestañas difumines la aparente rigidez del tejido— se revela lo que hay de ligero y móvil en la escena. En cuanto al significado, la contradicción se produce entre el fin y los medios, pues ¿cómo liberarme de la esclavitud a la que me condenan mis propios sentidos cuando esos mismos sentidos se representan ante mí llenos de encanto? Y luego está el unicornio,

que representa la bondad o la maldad, la castidad o la muerte. Cuando los hombres le dan caza, emplean como cebo a una virgen, pero cuando el cazador es el propio animal, éste se convierte en una representación de la Muerte que acecha incesante a los hombres. Con su unicornio, el animal golpeará a «los pueblos, en todos los confines de la tierra».

Debería andarme menos por las ramas y describir las imágenes tal como las ha tejido el desconocido.

La vista. Sobre un fondo rojo bermellón como el color de la sangre reseca, hay una mujer joven sentada en una isla circular, de tono algo más oscuro, sembrada de flores y animales. A su derecha está el león, que no la mira y que sujeta entre las garras de sus patas delanteras el estandarte azul con el emblema de la familia Le Viste: tres lunas crecientes de plata sobre un fondo del mismo rojo mortecino. El blanco unicornio reposa sus pezuñas sobre el regazo de la mujer. Ella sujeta un espejo delante de él en el que nosotros vemos reflejado al animal, que sin embargo no se ve a sí mismo. A la mujer se le ha subido un poco el vestido, descubriendo así su faldón interior cuyo pesado tejido cae en pliegues azules sobre sus pies invisibles. La mirada de la mujer no se dirige al animal ni a nosotros, es una mirada interior, melancólica, que mira sin ver nada. Si fijo la vista en las pezuñas tendidas sobre el regazo de la dama, excluyendo todo lo demás de mi campo de visión, parece que estuvieran frente a un hueco oscuro. El animal tampoco la mira a ella. Tiene los ojos muy abiertos y una expresión de beatitud. El unicornio se ha rendido. En esta escena, su misterioso cuerno solitario no se asocia con un arma brutal.

El oído. El mismo fondo, una isla sembrada de flores y animales, un león cuya cola se yergue desde su flanco izquierdo como una planta estilizada. En la cara una expresión boba. Aquí el unicornio sostiene también un estandarte, convertido esta vez en un elemento decorativo. La mujer toca un órgano portátil en el que volvemos a ver el león y el unicornio representados como pequeñas piezas ornamentales. Las trencillas de su cabello rubio están recogidas en una pluma de garceta. Una sirvienta maneja el fuelle del instrumento. Nunca alcanzaré a escuchar las notas que emiten esos largos tubos del órgano, pero sé que es una melodía lenta, resignada, melancólica. Lo sé por los ojos de la dama. El conejo, el

perro, el zorro que la acompañan no oyen los sonidos como los animales auténticos, no, oyen una melodía. Es algo imposible pero es así.

El gusto. Ésta es la dama más bella. Es ella la que me hace retornar una y otra vez a este lugar. La isla de este tapiz es más amplia, la dama es esbelta, su velo se agita impulsado por un viento que no perturba los árboles. El unicornio aparece aquí erguido, su poder se hace así más visible. El león ruge, sus dientes son amenazadores, su lengua, maligna. Ambos animales lucen aquí el estandarte como una prenda de vestir. La mujer, apartando la vista, tantea en una fuente con dulces. En su mano izquierda, un periquito mantiene el equilibrio batiendo sus alas: se sostiene sobre una pata y se dispone a engullir la peladilla que se lleva al pico con su garra derecha. Me imagino, con el oído, la vibración de las alas. El pequeño animal que está a sus pies también se lleva a la boca un caramelo colorado y la sucesión de imposibilidades aumenta: nunca oiré ese órgano ni probaré esos dulces ni tocaré a esa mujer. He sido desterrado a un tiempo posterior. Pero poseo la imagen de la dama: los ojos clavados en un mundo ajeno, el invisible pensamiento oculto en un gesto de su pequeña boca que podría ser una sonrisa, la larga melena dorada.

El olfato. La mujer es más grande, más esbelta que la sirvienta. Sostiene con cuidado entre los dedos una corona de flores que podría encajar sobre una cabeza humana. Ella no huele nada, es el mono quien representa el olfato. Éste ha cogido del canasto una flor, tupida y blanca, y la huele pensativo, con los ojos muy abiertos, con expresión tensa, como si fuera un escritor intentando describir un olor. Todo en este tapiz es olor, pero mi destierro continúa. Tampoco oleré jamás esta flor. ¿Cómo percibir un olor tejido?

El tacto. Este unicornio está lejos de aquel de Plinio, quien describe a la indómita criatura como «un caballo con cabeza de ciervo, patas de elefante, cola de jabalí y un único cuerno de tres pies de longitud. Se dice que es imposible cazarlo vivo». Aquí es ella, la intangible, la que le toca a él, nada menos que en el cuerno. *Rinoceron si virgini se inclinare valet, cur verbum patris celici virgo non generaret?* Estas palabras aparecen en el *Defensorum Immaculatae Virginitatis*. Si el unicornio se inclina ante una virgen, ¿por qué no

iba una virgen a engendrar el Verbo del Señor de los cielos? En este tapiz eso ya no es una pregunta. El *prowd rebellious Unicorn* del *The Faene Queene* se ha vuelto dócil como un cordero. Aquí es la virgen la que sujeta el estandarte. Tampoco esta vez mira lo que hace. Con un gesto de levedad y delicadeza infinitas roza con la palma de la mano izquierda el cuerno en espiral: lascivia bajo la aparente castidad. El ojo ocre de macho cabrío clava su pupila negra en la larga melena de la mujer que fluye hacia él como un río. El mono está encadenado, el leopardo de las nieves lleva un collar, el león tolera la presencia de un conejo blanco junto a sus garras. La naturaleza está sometida. Y ella, con su gargantilla de oro, ceñida sobre un vestido de terciopelo azul oscuro, ella contempla un paisaje que yo no puedo ver; ella, con su culpa inocente, sujeta ese cuerno vertical por lo que podría llamarse la base, ahí donde me figuro que es más sensible un unicornio, justo por encima de las orejas y de los ojos. De nuevo me resulta difícil creer que es materia lo que veo, algo que ha sido hilado, teñido y tejido por unas manos ya desaparecidas. La época de esas manos y la mía se anulan mutuamente. Yo he sido envenenado por la interpretación iconográfica: sé que el unicornio es la Muerte y también Cristo y su muerte, que la dama es el cebo y que, fuera del campo de visión, lo esperan los cazadores con sus flechas. Pero entonces sé demasiado y se me quitan las ganas de resolver el misterio del último tapiz, el único en el que aparecen palabras escritas. *À mon seul désir*, a mi único deseo. El tiempo no ha deformado esas cuatro palabras, no las ha transformado, puedo pronunciarlas, se escriben exactamente igual que antes, siguen siendo válidas.

El tacto

Ahora bien, ¿qué expresan esas palabras más allá de su significado? ¿Qué hace la dama con el collar? ¿Lo deposita en el joyero o lo saca? ¿Renuncia a sus joyas o toma posesión de las mismas? ¿Y quién fue esa mujer que ahora no es nadie? No sé si quiero saberlo. Antes de volver a París, a la calle y a mi siglo, quiero imaginar que éste es un sueño en el que hay que permanecer en silencio y armarse de paciencia hasta llegar a oler las flores de

ese bosque de esperanzas, ver a esa mujer, degustar las frutas y finalmente, en el silencio propio del mundo de los sueños, escuchar cómo se acerca el inconcebible sonido de los cascos del unicornio, y, cuando el animal esté perdido por haberla visto a ella, acercarme a él, acariciar su cuerno y pasar a formar parte así del tejido de una imagen que no existe.

Los hombres ciegos de Bruegel

Seis hombres, en un paisaje estival, y los seis ciegos. La naturaleza, voluptuosa e impasible, ignora este hecho. Un arroyo serpenteante, juncos meciéndose, árboles ligeros. Entonces sucede. El primer hombre tropieza y cae de espaldas. El siguiente, que caminaba agarrado a él, cae sobre el primero. Irremediablemente caen también el tercero y el cuarto y los otros dos. De esta sucesión de instantes, el pintor ha seleccionado uno, aquél en el que el primer hombre yace en el suelo, mientras los demás alzan al cielo su extraviada mirada de ciego. Los ojos inexpresivos de los seis hombres están tan bien representados que, cuatrocientos años después, un joven médico francés, Antoine Torrilhon, emitió su diagnóstico: uno de los hombres tiene un leucoma en el ojo, una mancha blanquecina le cubre la córnea. El otro padece una atrofia del globo ocular producida por un deterioro del nervio óptico como consecuencia de un glaucoma no tratado.

La ceguera debe de ser la peor pesadilla imaginable para un pintor, por lo que no es de extrañar que Bruegel se interesara por los ciegos. A veces los temores se conjuran visualizándolos. Lo admirable es que ese pintor del siglo XVI contemplara aquellos ojos «clínicamente», pues en su época la oftalmología no era sino una forma menor de hechicería. Se recomendaba soplar con suavidad en el ojo de quien padecía una afección ocular, «echándole el aliento dulce que se logra masticando clavos o hinojo». De bien poco les sirvió ese remedio a los seis hombres ciegos del cuadro. Abundaban los ciegos por aquel entonces, al igual que los cojos y jorobados, criaturas que el pintor observaba y representaba sin piedad y con tanta precisión que Antoine Torrilhon se muestra convencido de que Bruegel estudió medicina. Ignoro si eso será cierto o no, pero en cualquier caso esa idea nos aleja de la imagen que se tenía antaño de Bruegel, considerado como una especie de feriante bufonesco

siempre dispuesto a tomar parte en las comilonas y juergas de su época. El pintor vio con sus propios ojos las diversiones populares, pero las debió de ver a distancia, pues así lo delata su ojo clínico, esa observación fría propia del círculo intelectual en el que se movía. Sabemos que tuvo amistad con personajes como Dominicus Lampsonius o el geógrafo y humanista Abraham Ortelius, quienes probablemente le juzgaron más certeramente que las generaciones posteriores. Y es que las obras pictóricas y las composiciones musicales no cambian con el paso del tiempo, lo que cambia es nuestra percepción visual y auditiva de las mismas. Mendelssohn redescubrió a Bach cuando hacía ya tiempo que éste había muerto, y lo que descubrió fue un Bach diferente al que tocaba el órgano en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. A su vez, el Bach de Mendelssohn fue desplazado por el de Harnoncourt. Voltaire detestaba Notre-Dame, construcción que se le antojaba horrible. *Sir* Joshua Reynolds, aun siendo admirador de Bruegel, opinaba que éste carecía completamente de sentido de la «mecánica» en la pintura.

Pieter Bruegel
(1528-1569)
La parábola de los ciegos, 1568

Eso fue a los doscientos años de la muerte del artista, y transcurridos otros doscientos años, la interpretación de la obra de Bruegel ha experimentado un nuevo cambio radical. Quien hoy mire a través de los ojos del surrealismo un cuadro como el de *Dulle*

Griet («Greta la Loca») descubrirá imágenes que pertenecen más al desgarro de su propio siglo que a la vaga noción de un Flandes del siglo XVI interpretado nostálgicamente por el artista. Pero ¿cómo es posible que reconozcamos en un cuadro una realidad inexistente en vida del pintor? Tal vez porque, con el transcurso de los siglos, nace cada vez un nuevo pintor; una idea tan tentadora como melancólica, pues, de ser así, también «nuestro» Picasso irá distanciándose progresivamente de sus obras. Esos lienzos que tan familiares nos resultan, que pertenecen al arsenal de imágenes de nuestra vida, adquirirán con el tiempo un significado distinto, un significado que nosotros ignoraremos, como les sucedió a los coetáneos de Bruegel, que nunca hubieran sospechado que el imaginario del pintor encajaría a la perfección en un mundo futuro, medio milenio después, en una época en la que Ícaro sí que sería capaz de volar.

En el caso de Bruegel, los errores en la interpretación de su obra por parte de las generaciones inmediatamente posteriores a él se vieron agravados por el hecho de que sus cuadros se tornaron en gran parte invisibles, y ello en el sentido más literal de la palabra: los cuadros desaparecieron, emprendieron un viaje. Salvo algún contemporáneo del artista, ninguna generación ha alcanzado a ver tantas obras suyas como la nuestra, gracias a la técnica de reproducción de obras de arte (Walter Benjamin). Las reproducciones —cual embajadoras del cuadro *auténtico* expuesto en algún lugar de Viena, Bruselas o Nápoles— viajan por el mundo hasta llegar a nuestras librerías. Reynolds lo tuvo más difícil. Él tuvo que apañárselas con las obras que encontró en los Países Bajos y Flandes, ya escasas por aquel entonces. Es más, en 1609, Jan Bruegel el Viejo, hijo del pintor, que en su época alcanzaría idéntica fama que su padre, escribió una carta al cardenal Federico Borromeo quejándose de que no encontraba ni un cuadro de su padre, dado que Rodolfo II los había reunido todos para el tesoro de la casa de Habsburgo en Viena.

Recuerdo la primera vez que vi *La parábola de los ciegos* en Nápoles (*Dejadlos: son ciegos guías de ciegos; y si el ciego guiare al ciego, ambos caerán en el hoyo*. Mateo, 15, 14). Hacía calor. Los vigilantes no te dejaban en paz. Se afanaban por dar explicaciones inútiles y para colmo exigían una propina. Me impresionó aquel

terrible vacío en los ojos de los ciegos, ese blanco dirigido hacia la nada, unas bolas luminosas sin pupila, instrumentos destructivos bloqueando el acceso al mundo. Sus cabezas locas alzadas en todas las direcciones, sumidas en una eterna oscuridad. Para esos hombres no existe el amable paisaje flamenco ni los lirios del arroyo ni la colina suavemente ondulada del fondo ni la pequeña iglesia en el prado junto a la colina. Verde, todo era verde en aquel lienzo, nórdico, y de repente sentí una punzada de nostalgia de esos paisajes tan familiares para mí, que los veranos no abrasan como en la Italia donde me encontraba en aquel momento, sino que flotan sobre el paisaje, densos y húmedos. Cuando más adelante le comenté mis impresiones a un amigo belga, éste se echó a reír. En mi inocencia yo había ubicado aquel paisaje en las inmediaciones de Brujas. Él me sacó del error:

—Los paisajes de Bruegel están en Pajottenland, una comarca al sudoeste de Brabante, entre los ríos Zenne y Dender, en las inmediaciones de Bruselas. Incluso hoy, si uno recorre la región y se fija bien, reconocerá las colinas y prados representados en las famosas pinturas. Y la iglesia que figura en el cuadro de los ciegos sigue en el mismo sitio, en Sint-Anna-Pede. Ya verás, búscala.

La ocasión se presentó a principios de año. Un invierno crudo y medieval asolaba Europa, una ventisca azotaba la Gran Place, las calles estaban cubiertas de fango. Tardé un buen rato en dejar atrás los suburbios con sus casas peculiares y sus calles con adoquines decimonónicos, y de repente sucedió. Enfilé una carretera comarcal, el fango volvía a ser nieve, los árboles, ilustraciones. Me bastó sumergirme en el silencio, distanciarme de la vulgaridad de mi propia época, desviar la mirada de los hilos del telégrafo y de los automóviles que avanzaban a lo lejos, para que lo que yo estaba viendo, esa escena de infinita calma invernal, se transformara en una fantasía del propio invierno, de todos los inviernos flamencos que habían existido, y con ello también de ese específico invierno del *Censo en Belén* o de la terrible *Matanza de los inocentes* o de aquel día de invierno infinitamente silencioso con los cazadores en la nieve y sus sempiternos perros, esas oscuras figuras con lanzas, zurrones y dagas, las cabezas inclinadas hacia abajo hilando pensamientos que ignoramos. Los cazadores descienden la colina sin mirar hacia arriba, como tampoco miran la hoguera encendida

frente a la posada. Dejarán profundas huellas en la blanda nieve, como una pista que conduce a los estanques congelados que se ven al fondo; los pájaros surcarán el cielo como lo hacen hoy: los veo, negros, siniestros, ellos no han cambiado, como tampoco ha cambiado la nieve. Más tarde, el hijo del artista, Pieter, pintaría paisajes similares, tan bellos y evocadores del invierno como los suyos, pero nunca tan misteriosos como *El censo en Belén*, en el que un hombre anónimo vestido de marrón conduce a la posada a una mujer anónima, preñada, montada en un burro. La mujer será la madre de Cristo, nosotros lo sabemos y el pintor también, aunque lo que quiere es demostrarnos que nadie más lo sabe, que esas dos figuras son tan anónimas como el resto de personajes que los rodean. Belén está en Flandes; Dios, encarnado en un niño flamenco, nacerá en un pajar entre unos escalones hundidos; Cristo, que no ha visto jamás la nieve, aparecerá en un mundo nórdico y blanco y nadie se enterará de la buena nueva. La anciana quitará la nieve con su escoba, el niño jugará sobre el hielo con su peonza, la corneja graznará sobrevolando el paisaje a gran altura, un grupo de hombres con pesados fardos a las espaldas caminarán sobre el agua helada y el sol rojo sangre se pondrá en el horizonte, como hace a diario.

El pintor del paisaje en el que ahora me encuentro quiso, creo yo, que éste fuera el paisaje de los campesinos, un paisaje atemporal, en el que se siembra y se cosecha, en el que las generaciones de campesinos anónimos se suceden como las estaciones del año, y también el paisaje histórico de un día concreto, el día del censo, en el que la mujer que será la madre de Cristo, en una singular paradoja temporal, va montada en un burro sin ser reconocida por nadie, como si formara parte de esa multitud que es bautizada y enterrada en la pequeña iglesia del fondo, en la que se adora al hijo que ella aún lleva en las entrañas. Llegados a este punto, cualquier entendido en temas de arte me dirá que Bruegel, como tantos otros pintores renacentistas, trasladaba a sus obras el decorado que le ofrecía su entorno cotidiano, lo que explica que representara Belén con el aspecto de una aldea flamenca. Para mí eso no le resta fuerza a la paradoja ni al misterio del cuadro. El paisaje real que se despliega ante mi vista se confunde con los paisajes de las obras del artista. Son las mismas colinas, la misma

nieve. Todo lo demás no quiero verlo.

Pieter Bruegel
(1525-1569)
Cazadores en la nieve, 1565

Circulo por pequeñas carreteras comarcales, por entre bosques diáfanos, como ilustraciones. En Sint-Anna-Pede reconozco la pequeña iglesia del cuadro de los ciegos. Se asienta silenciosa y solitaria sobre un pequeño promontorio. Me encamino hacia ella abriéndome paso a través de la nieve. En el interior de la iglesia el frío es intenso. Los finados de este año tienen nombres que pertenecen a mi idioma: Peeters, Raspoet, Schoovaarts, Van Eeckhout. En cuanto sale uno de Bruselas le envuelve de nuevo la variedad brabantina del neerlandés, la lengua que siempre se ha hablado en esas comarcas y que sigue escuchándose también en Bruselas pese a todos los esfuerzos por expulsarla de allí. En el centro de la iglesia está enterrado un noble, de nombre Gillis. La criptografía tallada no me permite distinguir el resto de sus nombres; en su escudo figura un cuerno de caza por triplicado. El noble caballero se extrañaría tal vez de que la taberna del pueblo lleve el nombre de Bruegel, aunque sí reconocería la cerveza que se bebe en el lugar, pues estamos en la región de la Gueuze, la Kriek y la Kriekenlambic, las cervezas de alambique maduradas con

cerezas. «La Gueuze es la cerveza que ya ha sido bebida una vez», declaró Baudelaire, poco amigo de Bélgica. No obstante, quien haya visto bailar a los campesinos de los cuadros de Bruegel sabe que la alegría y exaltación casi frenética de estas gentes tienen que ver con esa cerveza medieval, con un tono cobrizo o de cereza, elaborada desde hace siglos con cebada y trigo. Algunas pequeñas cervecerías artesanales conservan todavía la cerveza en grandes botellas taponadas con corcho: tal vez la misma que en las bodas campesinas brota de las grandes jarras de piedra como una corriente dorada, un río que arranca de la Edad Media y fluye directamente hacia nosotros.

Circulando por esos parajes —que pese a todas las agresiones del último siglo conservan todavía algo de la magia de los cuadros de Bruegel, de sus inviernos silenciosos y de sus veranos exuberantes y ubérrimos— la pregunta se torna inevitable: ¿quién fue el pintor? Los últimos días he podido contemplar, tanto en la realidad como en los libros, en Amberes y en Bruselas, numerosos aguafuertes y pinturas del artista: desde las escenas de pesadilla de *Greta la Loca* hasta la naturaleza impasible ante la tragedia de Ícaro; desde el paisaje dibujado a plumilla con infinita delicadeza en que el protagonista de la escena, san Jerónimo, aparece como una presencia casi azarosa, hasta los apicultores surrealistas con sus rostros sin rostro, una prefiguración de aquellos conos sin ojos ni boca de De Chirico. En la biblioteca de Berlín he tenido la ocasión de hojear la primera edición del *Schilders Boeck* de Carel van Mander, que contiene una de las escasas referencias a la vida de Pieter Bruegel (en un neerlandés del siglo XVII escrito con letra gótica de difícil lectura), un libro que sigue siendo fuente de consulta a causa de los numerosos interrogantes que suscita la vida del artista y que empiezan por su lugar de nacimiento. Apenas hay nada más que nos informe de su vida. Solamente sus pinturas, dibujos y aguafuertes, realizados a partir de los dibujos (frecuentemente desaparecidos). Sabemos nosotros más de la época del pintor que lo que él supo de ella. Es como si hubiera logrado hacerse invisible.

Bruegel vivió en un tiempo de rupturas y revueltas, en uno de los países más prósperos del mundo por aquel entonces. En 1348, el conde de Flandes muere y le sucede su hija Margarethe van Male,

que en 1369 contraería matrimonio con Felipe el Atrevido, duque de Borgoña. Por esta razón, la mayoría de los principados que constituyen la actual Bélgica se integraron con el tiempo en las provincias borgoñesas, más adelante denominadas Países Bajos del Sur. El nieto del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, tras convertirse en duque de Brabante y Limburgo, obligó a Jacoba van Beieren a renunciar a sus condados de Holanda, Zelanda y Henao. Todas esas tierras fueron bautizadas con el bello nombre de *les pays de par deça* (las tierras de por aquí). Su hijo, Carlos el Temerario, intentó en vano unificar esas provincias neerlandesas con *les pays de par delà* (las tierras de por allá), a saber, la Borgoña propiamente dicha y el Franco Condado. Aún hoy, después de tantos siglos, cuando los neerlandeses del norte, con su tendencia calvinista, hablan de los «borgoñeses» asentados al sur de los grandes ríos (el Rin y el Mosa), se refieren, no sin cierta envidia, a un estilo de vida de excesos y opulencia que no se permiten a sí mismos. Eso explica tanto el fasto de los portadores del Toisón de Oro como el desenfreno de las bodas campesinas de Bruegel. El matrimonio de la hija de Carlos, María de Borgoña, con Maximiliano de Austria, traspasó la herencia borgoñesa a la Casa de Austria. El siglo de Bruegel se convertiría en el más agitado y violento de la historia de los Países Bajos. Es la época del naciente protestantismo, de Carlos V y Felipe II, del Duque de Alba y su Tribunal de la Sangre, de la decapitación de los condes de Egmont y Hornes en la plaza del mercado de Bruselas, de la suplicatoria de los nobles y la revuelta armada bajo el mando de Guillermo de Orange; es la época también de la huida de muchos protestantes flamencos hacia el norte, que tantas consecuencias acarrearía a la cultura neerlandesa septentrional; en suma, es la época en la que suceden todos aquellos acontecimientos de la Guerra de Flandes que los niños neerlandeses y flamencos estudian en la escuela y que permanecen para siempre grabados en su memoria.

Se desconoce cuál fue la posición política de Bruegel en aquellos días. Parece ser que supo ocultarla bien. Su vida está llena de espacios en blanco. Nació no se sabe dónde en no se sabe qué año entre 1525 y 1530, tal vez en las inmediaciones de Bruselas o de Breda. Existen pues serias dudas acerca del espacio y el tiempo en que discurre su vida, lo cual no es malo para un artista. En 1551

encontramos su nombre como «maestro» en el gremio de pintores de Amberes, por aquel entonces una metrópolis donde los Hansa alemanes, los Gualterotti florentinos, los Fugger y los Welser de Augsburgo tenían sus oficinas comerciales, donde cinco mil personas visitaban a diario la bolsa, donde se escuchaban un sinfín de lenguas y se veían todos los atuendos del mundo conocido. Al poco tiempo de ingresar en el gremio de pintores, Bruegel emprendió un viaje por Italia, algo obligado en aquellos días, sólo que él no lo hizo por obligación. Visitó Nápoles, Messina y Calabria y realizó unas maravillosas rutas por las montañas del norte que más tarde plasmó de todas las formas posibles en los paisajes de su imaginación —«hat das Gestein überall den Vorrang» (la piedra siempre predomina), según un comentarista posterior—. A pesar de su viaje, el artista apenas absorbe las influencias de la moda romanizante o italianizante de su época. Su estilo, temática y técnica proceden de la tradición flamenca y brabanzona. Lo que él transmite en sus pinturas son las historias y las novelas de la vida que le rodea. Esas vidas anónimas representadas en sus lienzos alimentan nuestra imaginación. No es de extrañar que poetas como Auden y Williams describieran con palabras lo que habían visto en sus pinturas. Cada cuadro es el fragmento de una historia.

¿Por qué bailan aquellos campesinos junto a un patíbulo? ¿Y cómo es que las dos urracas asisten impasibles al jolgorio y no alzan el vuelo? ¿Por qué razón el campesino que labra el campo no ve la pierna del hombre que ha caído al agua y que se está ahogando? ¿Cómo se llama esa extraña ciudad a orillas del agua hacia la que navegan los barcos con sus velas caligráficas? Resulta imposible mirar esos cuadros sin que te invada una infinita curiosidad. Desearías estar entre esas gentes que asisten al sermón de Juan Bautista y escuchar sus comentarios, perderte por el sombrío laberinto de la Torre de Babel siguiendo a los constructores, aspirar el olor del heno apilado sobre los campos, entre esos hombres y mujeres el día de la siega. Centenares de vidas discurren ante tus ojos pero tú no tienes acceso a ellas. Ese mundo es tan grande y tan pleno que te niegas a creer que sea tan sólo una capa de pintura de un milímetro de grosor. El pasado de esas vidas se ha tornado presente, un presente insondable; en ese *ahora* tan lejano en el tiempo el pintor aplicó su última pincelada, retrocedió un paso y

contempló lo que yo estoy viendo en este momento. Su esposa y sus amigos vieron eso mismo con sus ojos ya desaparecidos. Durante un instante preñado de misterio, yo veo lo mismo que vieron todos esos muertos, lo mismo pero distinto; y aunque supiera más de la vida del artista, me sería imposible saber más de él: el rumor de las historias posteriores no aporta nada nuevo.

Bruegel vivió en Amberes con una mujer que mentía constantemente. Se enamoró de Mayken, la hija de su maestro (si es que fue su maestro) Pieter Coecke van Aelst; su suegra, pintora de flores, le *exigió* que fuera a vivir a Bruselas, lejos de la mujer de las mentiras. Contrajo matrimonio con Mayken en 1563, tuvo dos hijos —ambos se convertirían en pintores— que no llegarían a conocer a su padre ni llegarían a alcanzar su nivel artístico, a pesar de ser excelentes, y, tras seis años de matrimonio, falleció. Realizó una gran cantidad de magníficos dibujos para Jerónimo Cock que circularon como grabados. Gente importante adquirió sus obras, y en su lecho de muerte le hizo prometer a su esposa que quemaría ciertos dibujos suyos de los que estaba arrepentido porque, como dice Van Mander, «algunos eran demasiado mordaces y punzantes», o tal vez porque temía que esos dibujos «le causaran problemas a su mujer o le exigieran cuentas a ella».

Bruegel legó al mundo unos hijos que serían pintores —y que tuvieron a su vez unos hijos que serían pintores—, y unas cuantas imágenes que pasarían a formar parte para siempre de la iconografía de la especie humana, imágenes detrás de las que él desaparecería, irreconocible e inalcanzable, cumpliendo así la misteriosa ley que ordena que a su muerte el artista se transforme en su obra. En el único retrato que conozco de él, no aparece como el hombre vivaz que yo me imaginaba; me recuerda más bien a un juez o a un doctor en Derecho canónico. No da en absoluto la imagen del hombre capaz de lanzar a Ícaro al mar con aparente indiferencia, de representar el asesinato en la nieve de los niños de Belén, traspasados por puñales y largas lanzas, o de «comerse las rocas de los Alpes para luego arrojarlas sobre sus dibujos»; ese hombre que contempla la empresa humana ya con cinismo y misantropía, ya con amor y entusiasmo; que dibuja entre quinientas personas una pequeña figura que arrastra su cruz hacia el lejano horizonte; que es capaz de inventar o reproducir la compleja

maquinaria con la que construir una torre inventada en una Babilonia brabanzona y que a la vez echa mano del arsenal de delirios de Jerónimo Bosco para un cuadro como el de *Dulle Griet*, avanzando entre las arenas movedizas de esa pesadilla en la que uno podría desaparecer para siempre, porque no tiene fin. Contemplo ese cuadro en el museo Mayer van den Bergh de Amberes. El contraste entre el impresionante silencio que reina en la gran casa señorial y la barahúnda que emana del cuadro es brutal. La anciana con su yelmo —que recuerda al de Don Quijote, una bacía de barbero colocada boca abajo— está ante la boca abierta del infierno, en medio de un pandemonio detenido, solidificado, una actividad enloquecedora cuyo origen no puede ser sino el miedo. Hay asesinatos y torturas, personajes que bailan o que surcan el aire, monstruos sin piernas, cáscaras de huevo rotas con el interior repleto de calamidades, engendros con alas, monos danzantes, soldados con las viseras de sus cascos bajadas, objetos que han perdido sus dimensiones, hombres metidos en ollas, hombres-moluscos sin brazos con un cucharón clavado en el ano, toneles con ojos y orejas, globos, muros, cántaros, bocas muy abiertas, ballestas, todo discurre, grita y baila en un orden sin orden, un mundo delirante y absurdo que se basta a sí mismo, criaturas sin principio ni fin cuyo centro de gravedad no se sabe dónde está ni dónde empieza su motricidad, un cosmos de preguntas sin respuesta, tales como «¿qué sucedería si empezara a nevar?», o «¿cuánto pesan?», o «¿por qué matan?», «¿dónde duermen por la noche?», «¿quién imparte órdenes a la soldadesca?», o «¿no son los prisioneros los que están más seguros?». Y entonces, en un momento en el que me encuentro solo frente al cuadro, sucede algo extraño: la madera que tengo delante cruje ligeramente, me está diciendo algo, un sonido de madera que armoniza con rabia y silencio. Sé que no significa nada, que la madera *trabaja*, como suele decirse, que se dilata por el calor, y sin embargo es como si quisiera decirme que un día fue talada y transportada y que luego un hombre la pintó y la transformó y que por ello su destino es estar ya para siempre ahí expuesta transmitiendo sus misterios en imágenes que nadie entiende y a la vez todo el mundo entiende.

Caspar David Friedrich
La abadía en el encinar,
1809-1810

El lado oscuro del arte pictórico

De László Földényi yo conocía el espléndido y voluminoso tratado sobre la melancolía
(Mattjes & Seitz,
1988) y un ensayo sobre el gnosticismo, obras éstas en las que el joven erudito húngaro no se lo pone fácil ni a sí mismo ni a los lectores. Los brillantes artículos sobre pintura que contiene *Melancolía* (Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*) suscitaron mi curiosidad hacia un ensayo del mismo autor sobre Caspar David Friedrich, publicado en Hungría en 1986 y posteriormente en Alemania. Como era de esperar, esta obra contiene ya toda la temática posterior de Földényi.

En cierta ocasión sostuve que se produce una suerte de perversión con la cronología en relación con los escritores traducidos. La obra literaria de Mulisch se interpretaría mucho mejor en Alemania si se conocieran aquí sus trabajos anteriores. En cierto sentido cabe decir lo mismo de Földényi, pues su obra acerca de Caspar David Friedrich contiene ya en esencia todo cuanto convierte en fascinantes sus ensayos posteriores. El dios de Friedrich, presente o no, es quizás el dios compasivo aunque desconocido de los gnósticos, oculto en el mundo superior de la luz (a la que el autor se refiere con frecuencia en este libro, aunque jamás en su acepción más sencilla de luz pictórica). Su dios, oculto en un lugar invisible, nos da la espalda, como la mayoría de las figuras de los cuadros de Friedrich, inconscientes o apenas conscientes de nuestro universo, y, en cualquier caso, indiferentes a él. Ello hace que la melancolía que comunican esos lienzos no sea de naturaleza sentimental sino metafísica y que la pintura de Friedrich sea un acto más filosófico-teológico y gnóstico que material. Y ello literalmente: cada vez que Földényi se refiere a una cuestión relativa a la técnica, se escuda tras las notas al pie de

página. En un largo pasaje, el autor reflexiona acerca de la imposibilidad de retratar a Dios: éste ha abandonado el mundo (que él denomina *universo*) y su ausencia, paradójicamente, ha sido sustituida por una presencia en el corazón del pintor, cuyo sentimiento de pérdida es tan «inefable» que percibe esa pérdida como una intensísima experiencia sensual. A continuación, Földényi se formula la pregunta de cómo expresar esa experiencia sensual. La respuesta, obviamente, es que eso es algo imposible, que la respuesta es tan metafísica como la pregunta y que por consiguiente no depende de los nuevos colores y técnicas usados por el artista. Sin embargo, en el margen inferior de la página, se indica en letra pequeña: «No puede ser casual que Friedrich tuviera predilección por el lapislázuli, el dibujo a la aguada y a tinta sepia».

Birger Sellin, un joven escritor autista, dice en su libro *Ich will kein inmich mehr sein* (Quiero dejar de ser un dentrodemí): «Es agradable encontrar secuencias que no reflejan una realidad auténtica». Y eso es precisamente lo que, a juicio de Földényi, persigue Friedrich. No es por tanto casual que este libro apenas hable de amistades, mujeres o hijos. El propio Friedrich está también encerrado en una «cárcel autista», la prisión que el místico levanta para sí mismo; y el lector se ve forzado, lo quiera o no (y si no quiere, que tire el libro), a compartir la cárcel con el pintor, puesto que el autor es tan obsesivo como su tema: el pintor. Földényi está empeñado en demostrar que la realidad objetiva no existe y que por lo tanto no puede ser representada pictóricamente. También quiere demostrar que, de acuerdo con esa imposibilidad, lo representado será siempre una manifestación de las singularidades del sujeto pintor, es decir, una abstracción (por esta razón, según dice él, el arte pictórico se encamina en su totalidad hacia el arte abstracto). Sin embargo, cuando el sujeto pintor realiza una introspección, no ve en sus adentros más que vacío y ausencia, no sólo de Dios sino también, o precisamente por ello, de un Yo. De modo que: ¿quién es el sujeto pintor y qué representa en sus obras?

Caspar David Friedrich
(1774-1840)
Autorretrato, 1800

¿Es posible determinar esto? No lo sé, pero el mero intento ya es una locura, porque las pinturas no hablan, ya se sabe. Sería algo así como consultar a un psiquiatra mudo. Al fin y al cabo, acerca del arte pictórico hay pocas cosas objetivas que decir, sobre todo si uno se distancia de sus aspectos más materiales. En este sentido, este

ensayo sobre Friedrich es a la vez un autorretrato del propio Földényi, precisamente porque los cuadros, y por consiguiente el propio pintor, no hablan nunca. Éstos no hacen sino emitir. El receptor-escritor sólo puede interpretarlos con el instrumento que constituye su propia identidad, con su psique. Y es muy honesto al respecto. «Vi la obra de Friedrich por primera vez en Dresde, en la primavera de 1974 (…) y comprendí que el azar no había podido obsequiarme con un mejor momento. Por aquel entonces yo estaba huyendo de mí mismo. Los cuadros de Friedrich, que veía por primera vez, parecían querer ayudarme. Me prometían un futuro seguro y una liberación permanente: nada más verlos, me envolvieron con un velo, y la vida se tornó prometedora. En algún lugar, pensé, al final del largo camino, todos los problemas acaban solventándose, y me abandoné con placer al mundo de Friedrich». Las esperanzas del escritor se vieron defraudadas, como es lógico. «La solución se hizo esperar. Los cuadros de Friedrich, al principio tan prometedores, no me ayudaron. La niebla se tornó cada vez más densa, el camino cada vez más inescrutable. Algunas personas construyen laberintos, otras se pierden en ellos…».

No hay que esperar pues ayuda alguna. El pintor es prisionero del laberinto que él mismo ha creado. También él parece huir de sí mismo. Y al mismo tiempo sucede algo inevitable: el autor del ensayo, en su busca del pintor fugitivo, se vuelve también un fugitivo. No hace más que pisarle los talones al fugitivo pintor autista en su viaje por el laberinto. Lo fascinante de todo este proceso es que al final no sabe uno quién es quién. La firmeza de las aserciones de Földényi hace que a veces tenga uno la impresión de que no es él sino el pintor quien, con una extraordinaria habilidad anacrónica, cita a Nietzsche, Schopenhauer, Bataille y Heidegger anticipando proféticamente la conexión de su obra con la de los posteriores artistas abstractos americanos, mientras que Földényi, en calidad de su doble imposible del siglo XX, justifica sus razonamientos con citas gnósticas y platónicas. En su camino de búsqueda del verdadero Friedrich, el autor húngaro recurre a Agustín y Schlegel, Fichte y Hegel, Schleiermacher y Johannes Tauler. Con todo, al final son las pinturas, sus colores inverosímiles, su luz «interior» o «crepuscular», lo que constituye el auténtico material de prueba de Földényi. Éste se aproxima a las pinturas una

y otra vez, las sondea, las describe, mejor dicho, las *escribe*, pues la verdad de este libro no es en realidad más que ésta: las pinturas retratan al pintor, las pinturas escritas por Földényi retratan a Caspar David Friedrich, nos desvelan sus pensamientos y sus deseos, nos hablan de su búsqueda desesperada y de la ausencia de resultados, una teología negativa.

Y de nuevo cabe preguntarse: ¿es posible probar esto? No. ¿Interesa algo? No. Sólo interesa el arte que el tiempo somete a una reinterpretación continua. Que la interpretación sea asimismo un retrato del intérprete es aún más fascinante en este caso. Un Dios invisible cada vez más oculto y un yo cada vez más ausente no son presas fáciles, no para un voluntarista eterno como Friedrich ni tampoco para el obstinado que Földényi demuestra ser en este libro.

Al final el lector tiene la sensación de haber participado en una cacería infinita. No se le concede descanso alguno, ni un cuarto de hora siquiera, y, sí, lo reconozco, también yo he emprendido la fuga en cierto momento. ¿Hacia dónde? Hacia los cuadros, claro está. Una tarde fría y lluviosa en Charlottenburg. Qué milagroso el efecto fetiche de la realidad. Ahí estaban colgados los cuadros, seguían en silencio, sin hablar. Tal vez mi reciente lectura había enriquecido su significado. Quién sabe —se me cruzó por la mente un pensamiento blasfemo—, a lo mejor era Földényi en cierto modo el creador de esos cuadros. Pero, aunque así fuera, los cuadros eran indiferentes a eso. ¿A ellos qué más les daba? ¿Acaso no fueron ellos mismos, los cuadros, los que impusieron al escritor esa interpretación? Él no había sido el primero ni sería el último en interpretarlos. ¿No fue Földényi quien demostró que los coetáneos de Friedrich, al mirar esos cuadros, no fueron capaces de *verlos* porque el pintor quiso que sus paisajes expresaran ideas? Otros siglos traerán nuevas interpretaciones, pensé. Ellos, los cuadros, nada tenían que ver con eso. Ellos sólo emitían. Lo único que yo tenía que hacer era mirar y permanecer en silencio.

Rembrandt en Leiden

En la planta superior del museo Lakenhal cuelga un plano de la ciudad de Leiden y de su territorio circundante. El plano data de 1573, más de treinta años antes del nacimiento de Rembrandt y dos años después del levantamiento del sitio de Leiden. Extramuros se encuentran las fortificaciones; el Rin y otras vías fluviales atraviesan la ciudad de tal manera que su pequeña forma redonda semeja un animal flotante con tentáculos extendidos en todas las direcciones. A las afueras se ven las líneas rectas de un pólder dirigiéndose como flechas hacia ese animal redondo. Vacío, eso es lo que rodeaba la ciudad por aquel entonces, lo que conferiría a aquella sociedad una especial intimidad. En esa ciudad, Leiden, vio la luz Rembrandt en 1606. Un universo pequeño, cerrado, que aun estando vinculado con el resto del mundo por su universidad e industria, no dejaba de ser una ciudad amurallada, no tan redonda como aparece en ese plano de 1573 sino con forma de estrella irregular, dentada. En un par de horas podía rodearse a pie el contorno de la estrella. Algo parecido acabo de hacer ahora, cuatrocientos años después, en una tarde fría y húmeda de otoño. Con el paso del tiempo la ciudad se ha extendido hacia afuera y ha ido carcomiendo los pólders, pero con la fuerza de la imaginación puedes intentar aproximarte a aquella época. Ayuda que existan todavía los molinos, que las calles se sigan llamando como entonces: Papengracht y Rapenburg, Morssteeg, Pieterskerkchoorsteeg y Gerecht, donde en su día se levantó la casa natal de Rembrandt. Ayuda asimismo que el agua del puerto y del Galgewater (cuyo nombre significa agua del patíbulo) estén tan quietas como en las antiguas ilustraciones. Te hallas en una Leiden que es otra y sin embargo la misma en la que se crió aquel muchacho que se convertiría en un gran pintor, y tratas de imaginar cómo fue aquello. Pero antes hay que desconectar en parte la

imagen y el sonido. Y hay que hacerlo sin la nostalgia y la nostálgica aflicción por los paraísos perdidos. Quien se pasea por la Weimar de Goethe debe ser también consciente de que en sus calles de lodo hozaban los cerdos. Aquí sucedería probablemente algo similar. ¿Qué sonidos oiría Rembrandt? ¿Cómo sonaría la ciudad de Leiden en 1606? Para llegar a saber eso hay que lograr primero un silencio profundo. Hay que eliminar casi todo: los coches, las motocicletas, incluso el tren del fondo. Inténtalo. La televisión a través de una ventana abierta, un partido de fútbol en una radio portátil, el quejido de un teléfono móvil, la sirena de una ambulancia. ¿Qué obtienes a cambio? El viento, la lluvia, el graznido de las gaviotas, tus propios pasos, una voz llamando a alguien sobre el agua, el chapoteo de unos remos, cascos de caballo sobre el empedrado o sobre la tierra apisonada, el pregonero de la ciudad, voces humanas que tal vez sonaron de otro modo al no tener que competir con otros sonidos. Quien haya entrado alguna vez en un molino sabe el estruendo que produce el giro enfurecido de las aspas del exterior.

Rembrandt
(1606-1669)
Autorretrato, 1628

Ese sonido también lo debió de oír el joven Rembrandt, ése y las voces de sus padres en su pequeña casa. Con diez años, el chico se dirige a diario hacia el callejón detrás de la iglesia grande donde está la escuela latina. Oye sus propios pasos, ligeros, pues todavía es un niño. En el museo Lakenhal, junto al plano de la ciudad, se muestran los zapatos que se usaban en aquella época. El sonido de esos zapatos, eso es lo que oye el joven Rembrandt, y el latín con

acento neerlandés, pues en la escuela se emplea únicamente el latín hasta en las clases de matemáticas. He seguido sus pasos y no ha sido muy difícil. Algunas ciudades han logrado conservar gran parte de sí mismas. La continuidad de ciertas cosas es a veces más asombrosa que su desaparición. Los nombres no han cambiado, el trayecto es el mismo, sólo que el alumno de entonces se sorprendería si durante la clase de griego mirara por la ventana hacia el presente. Me coloco de espaldas al Gravesteen, donde tenían lugar las ejecuciones públicas, ¿y qué ven mis ojos al mirar hacia dentro por esa misma ventana? El muñeco de un alumno tras un pupitre. Bajo la gorra del alumno asoma una gran mata de pelo rizado. El fabricante del muñeco debió de fijarse en los primeros autorretratos de Rembrandt y se imaginó la parte posterior de la efigie. ¿Permitirían a los alumnos mirar por la ventana cuando alguien era decapitado o sometido al suplicio de la rueda ahí cerca? De regreso al Lakenhal he visto esa rueda que todavía existe, un hombre cubista de pesada madera negra, los brazos extendidos, las piernas abiertas, un pequeño hueco para depositar la cabeza. ¿Oirían los alumnos los espeluznantes gritos que lanzarían al romperse los huesos de los brazos y las piernas? Leo los textos que figuran en las ventanas de la escuela. Son para mentes simples, pero hoy yo soy una de ellas. Durante un par de horas he observado la vertiginosa variedad de los dibujos de Rembrandt, imágenes oscuras y claras, bíblicas, religiosas y mitológicas que en parte tienen su origen en los años que pasó en esta escuela. Un niño de diez años, un muchacho de catorce, cuya imaginación se alimenta con las historias de la antigüedad y del Israel bíblico que conoce de la iglesia próxima. Deseo ahora que toda esa compleja y apasionante vida se reduzca a la simplicidad de aquellos primeros años tal como figuran en estas ventanas, numeradas y todo. *3: El padre era molinero. Sin embargo permitió que su hijo fuese pintor. 4: Empezó como mezclador de pinturas en un auténtico taller de pintor. 5: Luego aprendió a retratarse a sí mismo. 6: Su mejor amigo, Jan Lievens, es también pintor. 7: Gentes de la alta sociedad compran sus pinturas*. Junto a ello hay un retrato del pintor de rodillas frente a un poderoso. Y la imaginación vuelve a la carga intentando oír algo. Imagino las conversaciones entre los dos amigos pintores. Son conversaciones que yo habría podido entender, pues hablaban mi

lengua. Rembrandt y Jan Lievens recibieron clases de Pieter Lastman. Tenían dieciocho y diecinueve años. ¿Hablarían de eso? En los cuadros se aprecia cómo los aprendices representan los temas del maestro de la misma manera y sin embargo de forma distinta. ¿Acaso hablarían de eso? ¿Hablarían de que querían representar de otra manera lo que habían aprendido de él? Desde el ímpetu de su juventud ¿considerarían a su maestro anticuado? ¿O acaso pesaba más la admiración por su maestro y no eran capaces todavía de distanciarse de sus temas ni de su método? ¿Qué dirían de Durero, de la poderosa técnica de Lucas van Leyden y de los grabados que venían de lejos, de Italia, algunos de cuyos elementos penetraron en sus obras? ¿Qué de la revolución de Caravaggio, con su inmediata repercusión en la obra de Van Honthorst y de la escuela de Utrecht, una isla de catolicismo teatral en un sobrio mundo calvinista? Es un amor que se llama amistad. Dibujan y pintan los mismos modelos, unas veces sus propios rostros, otras veces el uno al otro, como si realizaran autorretratos de otra persona. Más cerca de otro apenas se puede estar.

En 1628, el joven de veintidós años tiene en Leiden un alumno, Gerrit Dou, de quince años entonces, que se convertirá en un pintor de lo fino, muy meticuloso, que padecerá un trastorno mental, la fobia al contagio. Dou recibe por aquel entonces las influencias de Rembrandt y sin embargo va a ser muy diferente a su admirado maestro en muchos aspectos. En ese mismo año tiene también lugar el encuentro con Constantijn Huygens, que acudirá a Leiden a visitar los talleres de Lievens y Rembrandt.

Huygens, diplomático, astrónomo, compositor y poeta, es el autor del más bello poema jamás escrito en neerlandés sobre la nieve. *Tizne blanca, plumas troceadas*, así se refirió a ella, y con idéntico tino reconoció el futuro de grandeza en la obra de los dos muchachos de Leiden. Aún en ese mismo año de 1628 Rembrandt realiza uno de sus autorretratos más bellos, hoy expuesto en el Rijksmuseum. Extraordinariamente joven todavía, el rostro lleno, los ojos medio en penumbra, porque el tiempo de los autorretratos mucho más reveladores no ha llegado aún. La luz cae sobre su mejilla derecha, todavía sin arrugas ni líneas, la decepción no le ha marcado el rostro todavía, el cabello revuelto y espeso, los rizos rebeldes marcados con la punta de madera de su pincel sobre la

mata de pelo, en actitud expectante, como si presintiera lo que va a suceder en adelante. Cuatro años después abandona Leiden por una mujer y por una carrera sin parangón en éxitos y fracasos, en esplendor y duelo, riqueza y calamidad, éxtasis y reflexión.

¿Se acordaría alguna vez de Leiden? ¿De aquellos primeros años, del molino de su padre, de la escuela del callejón, de su amistad con Lievens, de la hilarante serie de autorretratos en que se dibujaba con tocados siempre distintos? No lo sabemos. El monumento del joven escultor alemán Stephan Balkenhol que hoy se descubre, es un recuerdo del artista joven que fue Rembrandt en esta ciudad de Leiden. Está hecho en el idioma de otra época, la nuestra, y describe, si puede decirse así, el inicio de una increíble aventura que atraería a esta ciudad a gente de épocas futuras y de mundos por aquel entonces inimaginables, para acercarse a la vida, aunque fugazmente, de uno de los más grandes artistas que jamás ha conocido el mundo y que nació en el lugar en el que ahora mismo nos encontramos.

Aert de Gelder, el último discípulo de Rembrandt

Si no supieras que la alarma iba a saltar en el acto, acariciarías suavemente la superficie de esos lienzos con las yemas de los dedos y lo notarías tú mismo: elevaciones, rayas, y, en medio de éstas, pequeñas superficies lisas, movimiento cuajado. Notarías esas formas que se crean en la capa de pintura debido a la acción del artista que, al parecer, con entusiasmo y pasión, la ha presionado, alisado, rayado con el extremo romo de un pincel, con el borde afilado de una espátula, con los dedos. Así han surgido esos relieves y hendiduras, unas formas de hecho engañosas pues si retrocedes un paso todo el montaje se transforma de inmediato en algo diferente: surcos, nudos, matices de color que intensifican la realidad imaginaria del cuadro.

La verdad es que apenas conocía a Aert de Gelder cuando acudí a la gran exposición que dedica a su obra el Wallraf-Richartz Museum de Colonia. *Descubrir* algo que existe desde hace mucho tiempo es una de mis experiencias más gratas. Uno se reprocha a sí mismo su ignorancia pero recibe algo a cambio. Al principio nada más que dudas (¿estoy realmente ante un gran pintor?); luego, el premio (comoquiera que sea, estoy viendo un par de cuadros magníficos). Una exposición como ésta, en especial cuando acudes a verla en solitario, es esencialmente un diálogo contigo mismo. Tal como destaca el título de la muestra, Aert de Gelder fue el último discípulo de Rembrandt. Pero no sólo eso. Fue además un discípulo fiel a Rembrandt hasta el final, y eso dice mucho de un pintor que sobreviviría a su maestro más de cincuenta años. De Gelder no dejó nunca de seguir a su modelo, lo cual es tanto más curioso cuanto que el estilo, la temática y las ideas de Rembrandt ya eran cuestionadas antes de la muerte de éste.

Cincuenta años es mucho. ¿Qué se puede decir de un pintor que se aferra a una forma de expresión ya superada cuando su maestro lleva tiempo desaparecido? Para los coetáneos es fácil opinar. Un coetáneo suyo podría por ejemplo admirar su técnica y sostener que su obra es anticuada, retro, *vieux jeu*, que ya no es de ese tiempo. Sin embargo, conforme pasan los siglos se hace más difícil entender plenamente esa antigua controversia. Somos incapaces de *sentir* que, a los ojos de los seguidores del clasicismo procedente de la Francia de Poussin, las pinturas del Rembrandt tardío y más aún las de su discípulo longevo, llegaban «demasiado tarde». Afortunadamente eso no le preocupó a De Gelder, quien ya era un hombre maduro por aquel entonces. El pintor fue un notable de su ciudad, Dordrecht, y un afortunado para su época, pues no dependía económicamente de su trabajo. De Gelder fue a lo suyo, aunque lo suyo siempre fue, de alguna manera, el legado de su maestro.

En la exposición pueden admirarse un gran número de magníficos grabados de Rembrandt, empleados por De Gelder como modelos para sus cuadros, aunque normalmente variaba la «composición». Es inevitable que en una muestra de esta naturaleza, que concede protagonismo a la relación maestro-discípulo, se vea uno forzado a establecer una comparación. Recuerdo que al principio pensé: maravillosos, impresionantes esos cuadros, sí, pero dónde está esa aura de misterio de algunos de los cuadros de Rembrandt, eso que los hace diferentes, que les da un aire místico y que hace que puedas contemplarlos cien veces, como sucede con Vermeer, sin comprender nunca plenamente lo que desatan en tu interior. Tal vez haya que concluir que Rembrandt era un genio y De Gelder no.

Aert de Gelder
(1645-1727),
Abraham y los ángeles

Pero la cosa no es tan sencilla. Pues nada más formular esa conclusión, te ves obligado a reconocer que De Gelder fue el autor de un par de cuadros geniales. A partir de ese instante se torna comprensible la risa generosa que exhibe en su singular autorretrato. La exposición te sirve el tema en bandeja, pues lo primero que te muestra es ese autorretrato del joven pintor junto a uno de los últimos autorretratos de Rembrandt. También una imagen sonriente, pero desde la distancia de la senectud, una risa en la que resplandecen los años de su larga vida. El catálogo trata a fondo este asunto en un brillante artículo de Ekkehard Mai. Sólo por eso ya vale la pena.

Rembrandt se representa a sí mismo como Zeuxis, el pintor de la antigüedad, de quien se decía que murió de un ataque de risa mientras retrataba a una mujer vieja y fea. Los ojos, que debieron de gozar tanto del mundo sensual como del esplendor que ellos mismos crearon, se contemplan ahora con una lucidez despiadada que contiene el sedimento de la senectud, pero también con una sabiduría íntima que ha transmitido al joven pintor de ese retrato más grande que tiene al lado, que también se ha representado a sí mismo como un Zeuxis. Aunque ni el uno ni el otro se mueren de risa. Más bien se percibe entre esos dos hombres un pacto secreto,

una fraternidad irónica, como si para ellos no contara todo cuanto tiene valor en el mundo exterior. Escuelas, teorías, sí, sí, todo muy bonito, pero, espectador futuro, ¡mira mis dedos! Hay pintura en mis pinceles, pintura en la uña de mi dedo índice, con el que señalo el tarro de pigmento; fíjate también en ese color rojo en el más pequeño de mis pinceles, ese rojo que me salía tan bien. Mira lo que hay sobre la mesa de *Esthery Mardoqueo* y observa el manto de María en el *Descanso en la huida a Egipto*. Y lleva razón De Gelder. Esa risa en su autorretrato es un presagio del placer que le procuraría la pintura durante toda su vida. Más de cuarenta años vivió aún ese soltero empedernido que ostentó toda suerte de cargos importantes en su apacible ciudad, y durante todo ese tiempo sus dedos siguieron señalando la pintura. Una y otra vez regresó a las mismas historias bíblicas dando así rienda suelta a su afición por las prendas orientales, por el brillo y el esplendor, por las figuras poderosas, casi siempre sentadas, como Judá y Tamar, David y Saúl, José y Judá. Con un refinamiento extremo, pequeños toques de luz, el artista pintó joyas, collares, piedras preciosas, cobre, alhajas de oro, velos tejidos con oro. Es un placer acercarse a esas pinturas para comprobar su técnica. Manchas distantes, dijo Quevedo refiriéndose a Velázquez, y algo similar se da en estos cuadros: ilusiones de luz y movimiento, arte diabólico, o dicho en palabras del propio Rembrandt: «No metas la nariz demasiado en mis cuadros, si no quieres que te envenene el olor de la pintura».

Al término de mi recorrido de varias horas por el museo, dos eran mis cuadros favoritos. En uno de ellos, un Jehová majestuoso, casi transparente pese a todo su poder, visita a Abraham. Un Dios poderoso de manos sorprendentemente pequeñas y femeninas. En la Holanda calvinista de aquel entonces no estaba permitido representar su imagen por respeto a un antiguo precepto del Antiguo Testamento. No obstante, Rembrandt (grabado) y De Gelder (pintura) lo hicieron. Y así aparece él, un Dios sentado a la mesa, una figura de luz entre dos hombres con alas y un Abraham humilde, de pelo corto. El otro cuadro es *Descanso en la huida a Egipto*, dos veces representado por De Gelder, si bien de una manera muy diferente. En uno de ellos, José es un judío casi caricaturesco que conversa con su hijo, una diminuta criatura parecida a un monito vestido. La madre, que luce un escote más

propio de los cuadros de Jan Steen, está sentada con las piernas separadas. El grabado de Rembrandt en el que se basa el cuadro es más íntimo, más modesto. Con todo, el cuadro tiene algo extraordinariamente fascinante. De Gelder ha despojado a la familia de su habitual santidad, con lo que el extraño hijo se ha tornado realmente humano. El otro cuadro pintado por De Gelder sobre el mismo tema es probablemente un par de años más antiguo. María, aquí sí representada como santa y no como una mujer del pueblo, mira a su hijo con profunda ternura. El blanco de su piel está envuelto en marrón y efluvios de oro y lleva un manto de un rojo brillante, muy similar al rojo que se ve en el pincel del autorretrato de De Gelder.

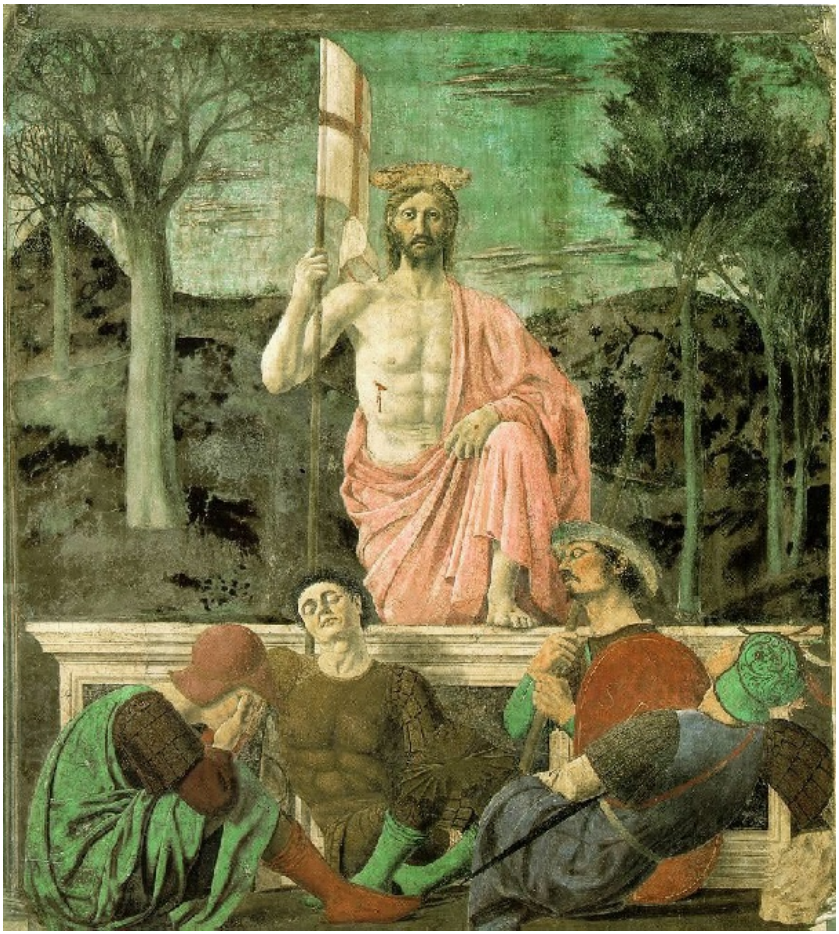
Después de toda esa profusión de obras, aguarda todavía una sorpresa, unos cuantos cuadros de menor tamaño que el artista pintó al final de su vida, siendo casi octogenario: el *Vía Crucis*. Las escenas envueltas en penumbra discurren en un territorio crepuscular. La acción principal ha sido desplazada del centro y relegada a la periferia, como si la pasión de Cristo hubiera dejado de interesar al mundo. Todo ello resulta muy misterioso. Sólo puede pintar así, creo yo, quien se sabe en la antesala de la muerte: un ángel suspendido en el aire que consuela al atemorizado Jesús en el Jardín de los Olivos mientras los Apóstoles están literalmente sumidos en la oscuridad del sueño, una Ascensión en la que el propio Cristo ya ha dejado de ser visible, aunque el vago resplandor de su rastro de luz ilumina todavía ligeramente a sus desamparados discípulos, obligados a seguir su camino en solitario.

La noche de su muerte, el pintor de ochenta y dos años aún quiso tomarse una copa de aguardiente, pero no le fue posible. La muerte le alcanzó. Así murió el elegante caballero que llegó a ser capitán de la milicia urbana y que legó a la posteridad doscientos cuadros, entre ellos, setenta de sí mismo. Ese hombre que en uno de sus autorretratos se hartó de reír, porque sabía lo que quería.

El milagro de Piero della Francesca

En 1925 Aldous Huxley publica *Along the Road*, una colección de artículos y relatos de viaje. No hace mucho, mi editor inglés me entregó un ejemplar de una reedición de 1948. El título del primer capítulo rezaba: *Why not stay at home?* Hastiado de la frecuencia con la que se me formula esa pregunta, me salté el capítulo, y, atraído por su título lapidario, me fui directamente a otro artículo, *The best Picture*. ¿Cuál sería en 1925 el mejor cuadro para Aldous Huxley? Cuando yo tenía la edad de Huxley en el momento de escribir ese artículo, lo admiraba por su agudeza intelectual y su tono irónico. Como hacía mucho tiempo que no había vuelto a leerlo, no tuve inconveniente en cruzar con él durante siete horas los Apeninos y la Bocca Trabaria de Urbino en un viejo autobús destartalado con destino a Borgo San Sepolcro. Ese mismo viaje lo realicé en 2004 desde el otro extremo, a mayor velocidad y con el mismo objetivo: Piero della Francesca. ¿De dónde le viene a Huxley su admiración por Piero? De lo que él llama su *solidity*. Según Huxley, Piero tiene una pasión por la solidez como tal, todo lo piensa en masas geométricas. Pero lo que a Huxley le interesa sobre todo en el pintor son sus cualidades éticas. Pese a las numerosas imágenes religiosas que contienen sus pinturas, el escritor relaciona la obra de Piero no tanto con el cristianismo como con *Las Vidas* de Plutarco, libro en el que se destacan las cualidades personales que pueden ser admiradas en el individuo. Huxley califica a Piero de «majestuoso», lo cual constituye también, según su canon, una cualidad ética, pues más que el tema en sí de sus cuadros y frescos importa el fondo, más profundo y más antiguo, de dignidad humana que éstos transmiten. Huxley admira al pintor porque es majestuoso sin ser artificial, teatral o exagerado. Su grandeza es natural, espontánea, nada pretenciosa. Piero es un intelectual en todo cuanto hace, afirma Huxley. Con ello no se refiere a lo que hoy en

día entendemos por intelectual, sino más bien, y sin que lo mencione explícitamente, a la relación profunda de Piero con las matemáticas puras, a su búsqueda de los misterios de las dimensiones y de los números, de la estructura y de la perspectiva. La primera vez que vi su obra, yo todavía no sabía nada de todo esto. Había viajado a Arezzo para ver los grandes frescos de Piero della Francesca, una operación nada sencilla, ni siquiera entonces. Era necesario concertar una cita para visitar la capilla de los Bacci, y el tiempo que te concedían era tan limitado como el espacio en el que contemplar, con la cabeza alzada, aquellas maravillosas imágenes. Todo cuanto veían mis ojos era fascinante, pero las pinturas estaban demasiado altas y preñadas de misterio. Lo último podría haberse paliado con unas lecturas previas, algo que yo, movido por una especie de superstición, no quise hacer. Quería sentirme sorprendido. Y así fue, desde luego. Vi en las paredes de la capilla unas extrañas figuras con unos curiosos tocados de forma alargada; vi la cruz en distintos sitios pero sin Cristo; vi a un hombre dormido y a una mujer de una belleza extraordinaria inclinándose ligeramente ante un anciano poderoso; vi una batalla en la que todo parecía paralizado y vi a un hombre coronado, hincado de rodillas, que seguramente acabaría mal. Caballos con las patas levantadas, estandartes, pendones, una ciudad cubista al fondo, y mucha, mucha gente, todo un pueblo, el pueblo de Piero della Francesca, gentes imperturbables cuyas miradas parecen dirigidas hacia su propio interior más que hacia los demás o hacia el mundo. Incluso cuando levantan una daga para acometer a un enemigo, el gesto parece detenido y congelado en el tiempo como si este último hubiera dejado de existir. Todas esas escenas constituyen un gran modo subjuntivo, la representación de lo que habría sucedido en el caso de que las imágenes se hubieran puesto en movimiento. Caballos y personas están adheridos a la tierra, como si la fuerza de la gravedad hubiera adquirido en ese lugar una dimensión especial. Por esa razón los tobillos de los hombres no parecen tobillos corrientes (los de las mujeres están ocultos bajos sus vestimentas), sino que son más gruesos, carentes de forma, sin ese huesecillo saliente en la parte interior y exterior cuyo nombre desconozco.



Piero della Francesca
(1416-1492)
Resurrección de Cristo, 1463

Tuve que comprarme unos libros para enterarme de lo que había visto. De noche, en el hotel, vi todo lo que se me había escapado en la capilla. Desde entonces he leído mucho sobre este pintor pero mi confusión no ha hecho sino aumentar. Es un artista misterioso. Todo el mundo huye de él. Sólo sobre la *Flagelación* (Urbino, Galleria Nazionale) se han escrito libros enteros con un montón de teorías acerca de quién representa qué; y lo mismo sucede con el cuadro que Huxley considera el más bello del mundo, la *Resurrección de Cristo*, en el Museo Civico de San Sepolcro.

Aquel primer viaje no fue muy afortunado. No hubo tiempo para

concertar una nueva cita en Arezzo, y más adelante, en Monterchi, dispuse de poco tiempo para ver a la *Madonna del parto* porque el edificio no abría más que un par de horas. En Urbino, la *Madonna di Senigallia* había sido prestada a un museo de la costa adriática, y cuando fui a visitarla, después de haberme desviado más de cien kilómetros, resultó que el museo cerraba ese día (¡en domingo!). Pero yo tenía mis libros y en los años que siguieron a ese viaje los consulté con frecuencia perdiéndome por sus páginas de la mano de Pope-Hennessy, Kenneth Clark, y en particular de Marilyn Aronberg Lavin y su magnífico estudio (Phaidon). Estamos ahora en 2007 y me he lanzado a un nuevo intento.

Piero della Francesca, *Madonna del parto*, 1467

Leí que en el Museo Statale

d'Arte
Medievale e Moderna se celebraba una gran exposición sobre Piero, *Piero della Francesca e le corti italiane*. Se trata de las cortes humanistas italianas, la del duque de Montefeltro en Urbino y la de Sigismondo Malatesta en Rimini, ambos nobles poderosos, hombres de armas, coleccionistas, intelectuales y mecenas. Tampoco esta vez me acompañó la suerte. En mi país hace ya mucho que no se celebra el primero de mayo, pero en Italia sí, y yo había concertado mis dos citas en Arezzo precisamente para ese día, a las 10.20 en el museo y a las 18.40 en la capilla de San Francisco. El resto del pueblo italiano estaba allí también. Todos ellos especialistas en arte, todos movidos por idéntico entusiasmo, todos citados a la misma hora. El sentido de esa cita, concertada con mucho tiempo de antelación y pagada con tarjeta de crédito, se disolvió entre los sudores de las masas y los empujones. En el museo no hice sino vislumbrar las pinturas. Vi fragmentos de las mismas, un trozo de un paisaje, el brazo de un duque. Para lograr eso tuve que desarrollar una técnica especial, que consiste en estar permanentemente al acecho, empujar finamente para colocarse delante, buscar un huequecillo entre la multitud y lanzarse a él en el acto, colarse invisible y con astucia en dirección a la vitrina que contiene el libro abierto de Piero en el que expone sus teorías matemáticas, y hacer oídos sordos a las sandeces que la gente suelta a tu alrededor. Pocas veces he contemplado tantos cogotes juntos. Cuando salí del museo estaba borracho sin haber bebido ni una gota. Resolví dirigirme directamente a la iglesia, a pesar de que la cita no era hasta la tarde. El único hotel que había encontrado estaba a setenta kilómetros de Arezzo, en la campiña toscana, y no tenía muchas ganas de pasar ocho horas tirado en el banco de un parque.

No, dijo la señora en la iglesia atestada de gente; sí, dijo su jefe, y me permitió unirme a un grupo alemán con guía, que por fortuna resultó un buen guía, al igual que los alemanes, que además eran serios. Me hallaba de nuevo donde había estado unos años atrás, y otra vez me anegó el exceso de imágenes. El punto de descanso que yo buscaba era la muerte de Adán representada en la parte superior de los tres grandes frescos en la pared lateral derecha de la capilla. ¿Cuáles de esos frescos pintaría primero el artista, en su alto

andamio? ¿Los dos de arriba o el de la izquierda empezando por abajo? Este último, sostienen los detectives. Detectives, sí, eso es lo que se necesita para esto, investigadores del tiempo, buscadores de anacronismos, maestros en el orden histórico, estructuralistas, especialistas en teología, moral y simbolismo. ¿Puedo quedarme aquí un año? No, se ha acabado la hora —esa miserable y menguante unidad temporal que en esos cuadros precisamente no existe—. Nuevos grupos de gente se abren paso hacia las pinturas, nuevos ojos pacerán en el mismo terreno aunque sin el conocimiento que tenía cualquier coetáneo intelectual de Piero. ¿Quién fue la reina de Saba? ¿Qué tuvo ella que ver con el árbol con cuya madera se construiría más adelante la cruz en la que moriría Cristo? ¿Alguna vez se ha parado usted a pensar que Adán fue el primer muerto de la historia de la humanidad? ¿Que ninguno de los hijos que le enterraron había visto jamás un cadáver humano? ¿Y que Eva, que está a su lado, sabe que si él no hubiera comido de la manzana nada de todo ello habría sucedido? ¿Cuál es el significado de esos extraños tocados, altos e hieráticos, a ambos lados de la Cruz en el ábside? ¿Dónde los vería Piero? En Florencia, durante el Concilio, sobre la cabeza de dignatarios bizantinos. Los vio y los guardó en su archivo visual, al igual que el Cristo sufriente del siglo XIII sobre el altar de la iglesia, frente al espacio que hoy se llama Capella dei Bacci, en memoria de la familia que confió al pintor la realización de los frescos. Fueron los franciscanos los que construyeron esta iglesia, monjes de una nueva orden que habían hecho voto de pobreza inspirados en el «pobre Cristo crucificado». Intentas imaginarte la capilla vacía detrás de la cruz, las paredes peladas. La familia Bacci no ha realizado todavía el encargo, no hay sino esa cruz de 1250 de aspecto bizantino con los iconos en los extremos y ese cuerpo sufriente en una postura como de danza que sin embargo expresa dolor. Esa cruz también la debió de guardar Piero en su archivo, quien con su ojo matemático calcularía el volumen del espacio vacío. El artista representó más adelante en esas paredes la *Leyenda Dorada* (1265) de Jacobo de la Vorágine, pero sin atenerse al orden cronológico de la historia. Los especialistas discuten acerca de cómo estuvo colocado el andamio, si a lo ancho de toda la capilla o no, y acerca de qué frescos pintó primero. La dificultad estriba en que Piero era un pintor lento, que

interrumpió durante largo tiempo su trabajo, aunque gracias a ello algunos elementos resultan más fáciles de fechar. En total tardó 14 años en ejecutar esos frescos, de 1455 a 1466, con dos largas interrupciones. Tenía 37 años cuando empezó el trabajo. La historia representada en esos muros es la leyenda de la Santa Cruz, una historia apócrifa que circulaba desde hacía tiempo. En su lecho de muerte, Adán le pide a su hijo Seth que se apresure a las puertas del Paraíso para buscar el aceite del árbol de la Vida, pues si se untaba la piel con ese aceite recobraría la salud. Pero el arcángel Miguel se niega a entregarlo: ese aceite no estará disponible hasta 5000 años más tarde, cuando Cristo muera en la cruz. En lugar del aceite milagroso, Seth consigue una ramita del árbol del Bien y del Mal. Con eso le leen la cartilla a Adán, pues su enfermedad mortal le venía precisamente por haber comido junto con Eva la manzana de ese árbol. Cuando Seth regresa con el mensaje del ángel, su padre ya ha fallecido: Adán es el primer muerto de la historia universal. Seth planta la ramita que le ha sido entregada, pues le habían dicho que su padre no se pondría bien hasta que la rama se hubiera transformado en un árbol con frutos. Así que, a pesar de haber llegado tarde, Seth planta la rama en el lugar donde estaba enterrado su padre. Mucho tiempo después, durante el gobierno del rey Salomón, la rama se había convertido en un árbol exuberante. El rey ordenó talar el árbol para la construcción del templo de Jerusalén. Pero el árbol era demasiado grande. En su lugar, resolvieron usarlo como puente sobre el río Siloé. Ahí seguía todavía el puente cuando la reina de Saba visitó a Salomón, y, como sucede en las leyendas, nada más ver el puente, la reina supo que de esa madera saldría la cruz en la que moriría Cristo. Se arrodilló delante del puente y le confesó su presentimiento a Salomón, quien ordenó desmontar el puente porque sabía que la cruz sería la causa de la diáspora del pueblo judío.

El puente, el árbol, la madera fue enterrada. Llegado el calvario de Cristo, la madera reapareció y de ella se construyó la cruz. Pasan los siglos, Jerusalén es destruida, los judíos aparecen desperdigados por el mundo, la leyenda da un salto, estamos en otro lugar: dos emperadores, Constantino y Majencio, luchan por la hegemonía sobre el imperio romano a orillas del Tíber. A Constantino se le aparece en sueños un ángel portando una cruz luminosa, y le revela

que con esa señal vencerá. La batalla decisiva es librada, el rey manda construir una cruz, la sostiene en la mano, vence y se convierte al cristianismo. Corre el año 313, el emperador emite el edicto de Milán, se establece la libertad de culto y la persecución llega a su fin. En ese momento comienza la búsqueda de la cruz «verdadera». El emperador le pide a su madre Helena que busque en Oriente a un judío llamado Judas que es quien sabe dónde está enterrada la cruz. Éste se niega a revelar el secreto. Lo arrojan a un pozo, lo dejan sin comer ni beber, y, una semana después, confiesa. Cavan en el Gólgota y encuentran tres cruces, la de Cristo y las de los dos asesinos que murieron con él. No saben que han encontrado la *vera cruz* hasta que la depositan sobre el cuerpo de un muchacho muerto y éste resucita. Todas esas historias pueden verse representadas en las paredes de la capilla. En la parte superior derecha muere Adán, al fondo está su hijo con el ángel. Quien desconoce la historia ve a un anciano medio sentado en el suelo. Un hombre que no sabía muy bien cómo hacerlo, eso de morir, pues nadie lo había hecho antes que él. La gente a mi alrededor levanta la cabeza intentando ver la abrumadora cantidad de imágenes en las paredes. ¿Conocerán la historia? Cuando Piero pintó esos frescos, todo el mundo la conocía, incluso quienes no sabían leer. Hoy en día todo el mundo sabe leer, pero la mayoría ya no la conocen. Los visitantes ven la belleza del jardín, ven a las mujeres a la derecha en la parte izquierda, y si les sucede como a mí, les invade una especie de desesperación causada por el exceso. No es hasta más tarde, en casa, cuando veo lo que he visto, y, como siempre, me atrapa el misterio de lo auténtico. Todo lo que veo en ese instante, recortes, fragmentos, son representaciones de las imágenes reales que he visto en la capilla desde abajo y a cierta distancia. A veces los fragmentos son tan grandes y detallados que casi veo lo mismo que el pintor cuando trabajaba subido al andamio. ¿Por qué es tan excitante eso? ¿Sentiría el mismo entusiasmo si tuviera el libro delante sin haber pasado por la experiencia de lo auténtico? Sé que la sensación es diferente porque puedo tocar con la mano esos rostros que en la capilla estaban demasiado lejos. Cinco rostros femeninos. La reina de Saba se postra delante de la madera del puente. ¿Cuándo una reina se arrodilla delante de un puente? Cada una de esas mujeres dirige su

mirada hacia el vacío. No fijan su mirada en nada, reflexionan. Las cabezas de las dos que están de perfil parecen desmochadas por detrás. Son rubias, lucen prendas ligeras, un cuello grande, fuerte. Son bellas, están vivas, frisan los seiscientos años. El árbol oscuro que hay detrás de ellas no parece un árbol, sino que es la suma de todos los árboles. Se alza frente a las redondas colinas toscanas. La mujer que en el fragmento está en primer plano posa la mano sobre el hombro de la reina arrodillada. La mujer que está a su lado dirige su mirada a la altura de mi esternón, la mire desde donde la mire, y sin embargo no percibe mi existencia. Podría mirarla durante horas atraído por su impresionante seriedad. ¿Conocía el pintor a mujeres así? Mujeres que no te ven, que no se ven las unas a las otras, perdidas en un instante inabordable, destinadas a representar una leyenda y que dos metros más allá hacia la derecha han aterrizado en un instante posterior. Tampoco ahí nadie mira a nadie. Salomón baja su mirada hacia el suelo, o tal vez hacia los pies de la mujer. Ella se inclina ligeramente pero sin mirarle. Silencio entre las columnas corintias, tal vez vuelvan a moverse algún día, los señores jueces en torno al rey, los caballos debajo del árbol, las mujeres detrás de su señora, mas no ahora. En los otros frescos, los altos tocados que se ensanchan en la parte superior hacen que las cabezas se tornen muy pequeñas. ¿Dónde los he visto antes? En la *Medea* de Pasolini son expresión del poder sagrado. Aquí también. Vuelven más grandes a los hombres que los llevan, aunque la cruz que veneran asoma muy por encima de ellos. *Exaltatio* procede de *ex* y *altus*, dice el Webster, *to elevate in power, wealth, rank, dignity, to praise highly, to magnify*, y eso es justamente lo que sucede aquí. Ése era el mensaje que había que trasladar, el mismo que se percibe en el rostro de María en la *Anunciación*. Ella sabe lo que le espera a su hijo, y el pintor también, y así lo plasma en esta pintura. También ella es una mujer Piero, la mirada interior, la boca no desdeñosa pero con un gesto de tenso dolor, las manos asomando apenas por el ancho manto azul, en su mano izquierda un pequeño libro, el dedo índice allí donde estaba cuando el ángel la sorprendió. ¿Qué estaría leyendo? Es una pregunta retórica, naturalmente, pero es que es imposible contener la curiosidad: el pintor te ha puesto en contacto con alguien a quien te gustaría conocer.

Más adelante volveré a verla, en Monterchi, la *Madonna del*

parto, con la misma expresión, los ojos entornados, la mirada aún más interior, su vestido azul tan sugerentemente repartido por todo el ancho de su prominente vientre, que parece que el niño fuera a asomar en cualquier momento. Los ángeles colocados simétricamente a izquierda y derecha no le llegan más arriba de los codos, lo que la convierte en un gigante. La Madonna, retraída, en un mundo que sólo le pertenece a ella, resulta inaccesible, lejana. Lo único que hace soportable esa impenetrabilidad es el colorido del cuadro, la combinación caprichosa pero consciente del rojo y el verde en los dos ángeles (sus alas, sus calzas, su ropa, todo exactamente lo contrario, como si de un juego se tratara). Y en Urbino (la *Madonna di Senigallia*), la distancia no disminuye. El niño ya ha nacido aquí, pero la mirada retraída es la misma. La alegría, si es que la hay, no es visible. El niño, demasiado grande, tiene la mirada de alguien que sabe demasiado. El amuleto color rojo sangre que le cuelga del cuello, y que señala los pulmones bajo él, se convierte así en una referencia a su futura condena a muerte. En los cuadros de Piero nada es casual, ni la iconografía ni la composición. Perspectiva, punto de fuga, intersecciones de líneas. A veces se percibe a través de la imagen representada cómo un cerebro geométrico palpa el espacio y lo penetra, creando profundidad y distancia. Además de ser un matemático muy adelantado a su tiempo, que publicó diversos libros de cálculo y teorías, el pintor había examinado con mucha atención la arquitectura de Alberti y con toda seguridad había leído sus textos. En su breve estudio *The Piero della Francesca Trail*, John Pope-Hennessy cita un par de preceptos de Alberti extraídos de su famosa obra *Della Pintura*, empezando por el más elemental: «Cuando miramos un objeto lo vemos como algo que ocupa un lugar en el espacio». Espacio, superficies, luz, la «recepción» de la luz, la armonía de los colores, pero también la disposición de los grupos, con «figuras de perfil, unas con el rostro vuelto hacia el espectador, otras apartando la mirada, y, cuando la ocasión lo requiere, aparecen desnudas, rodeadas de otras medio vestidas y medio desnudas». Todo ello es reconocible en la obra de Piero. Basta con fijarse en la muerte de Adán para ver la lección representada en imágenes. Eso y los estudios de física y matemáticas del propio pintor. Piero no retrata una cabeza sin más. Se conservan dibujos suyos de cráneos

cubiertos de cálculos realizados con una letra minúscula: un cráneo partido, medido hasta el milímetro, una cabeza masculina dibujada con contornos precisos, ligeramente inclinada hacia la derecha, atravesada por una línea recta y rodeada de finas líneas horizontales y verticales. Todo ha sido medido y calculado. Nada, absolutamente nada ha sido dejado en manos del azar, pues en el nuevo mundo del Renacimiento no existía algo tan incalculable como el azar. Capiteles de columnas, fachadas de edificios, la distancia entre las personas, todo es medido, como si el artista, como un vidente, se fijara siempre en la composición que subyace en todo, las características geométricas de los cuerpos, perspectivas de las superficies, cortes verticales, elementos en un universo extremadamente ordenado, un segundo rostro siempre presente debajo de la realidad. Ello no menoscaba en nada el milagro de su arte.

Durante los días siguientes visito Monterchi. Viajo hacia el lugar en el que Piero residió toda su vida, Borgo San Sepolcro, y donde, según Huxley, cuelga el cuadro más bello del mundo. El mes anterior he leído un ensayo de esos al que los eruditos consagran una vida entera: James R. Banker, *The culture of San Sepolcro during the Youth of Piero della Francesca*. El milagro del mundo no reside en todo lo que ha desaparecido, sino en todo lo que todavía puede encontrar aquel que busca. ¿Necesito saber todo eso? La hermandad a la que pertenecía el pintor, el precio de las fincas que él y su padre compraron, los contratos matrimoniales de sus hermanos, infinitos folios escritos en latín, los encargos que le fueron confiados, sus viajes, todo ello plasmado en la letra de araña de los notarios de 1400. No, no me hace falta saber todo eso, pero una vez que empiezas a leer no hay manera de parar. Un *big brother*, seiscientos años después, ha reencontrado una pequeña ciudad conservada en todos esos archivos: la curtiduría de su padre, la procedencia de su madre, sus primeros encargos, su escuela, sus profesores, sus relaciones familiares y políticas. Asomando de la oscuridad de esas vidas extinguidas el pintor viene hacia ti. Entiendes ahora por qué supo pintar con tanta sabiduría todo lo que tenía que ver con la artesanía, el curtimiento de la piel, el calzado. De nuevo, tu mirada cambia.

¿Y Huxley? Eso siempre es un milagro: los ojos de Huxley ya no

existen y sin embargo él me obliga a pensar en ellos cuando leo su descripción del cuadro que tengo delante, la *Resurrección de Cristo*. ¿Me parece a mí también el cuadro más bello? No, pero eso no importa. Para ese tipo de cosas no hay medida que valga, y además, el cuadro es verdaderamente impresionante, un Cristo como sólo este pintor sabía representar. A su izquierda, unos árboles pelados; a su derecha, unos árboles frondosos. La diferencia entre la vida y la muerte. Un hombre portando un estandarte que ha vencido la muerte. No ve a los guardianes dormidos que tendrían que haber vigilado su sepulcro. Ha apoyado con firmeza su pie sobre el marco clásico de su sarcófago, y contempla el mundo de los vivos con una mirada que lo ve todo excepto a quien le mira a él. El poder, eso es lo que este cuadro expresa, el poder sobre la muerte. Huxley retorna a su primera intuición, seguramente por su deseo de distanciarse del cristianismo. Para él, ese muerto resucitado tiene sobre todo que ver con los héroes clásicos de Plutarco. Se trata de la «resurrección» del «ideal clásico», el cuerpo es el de un «atleta griego», el semblante «serio y reflexivo; los ojos, fríos». También insiste de nuevo en su idea acerca de las masas geométricas: la obra de Piero es esencialmente una cuestión de masa, superficies, volumen, arquitectura.

Reina el silencio en Borgo San Sepolcro, la pequeña ciudad del Santo Sepulcro. La estructura de la ciudad apenas ha cambiado desde la Edad Media. Camino por las angostas callejas que reconozco del libro de Banker, busco las iglesias antiguas, traspaso las puertas que también debió de franquear Piero, veo la majestuosa casa donde vivió el hombre que permaneció solo toda la vida, un ciudadano poderoso que gozaba de gran consideración y que todavía hoy atrae a su ciudad natal a gentes del mundo entero. A continuación cruzo en coche las montañas en dirección a Urbino para visitar el palacio del duque que Piero representó de tal manera que jamás será olvidado y para contemplar el cuadro que me parece el más bello, a pesar de que contiene más misterios que todos los demás, o quizás precisamente por ello.

Piero della Francesca, *Frederico da Montelfeltro*, 1465

Se llama *La flagelación de Cristo*, aunque no está claro que éste sea el tema. Es cierto que la flagelación tiene lugar, pero está representada como una escena de fondo, como cuando, en el cuadro de Bruegel, Ícaro cae del cielo azul sin que nadie repare en ello. El mito como acontecimiento casual que a nadie concierne excepto a la víctima. Este caso no es distinto, y las interpretaciones del cuadro se contradicen entre ellas. Se trata del sueño de Jerónimo, sostiene

Pope-Hennessy; Jerónimo que sueña que es castigado por haber leído textos de autores «paganos». No, dice Marilyn Aronberg: ahí, en primer plano, a la derecha del cuadro, dos hombres, Octaviano Ubaldini y Ludovico Gonzaga, se consuelan mutuamente por la muerte de sus hijos. Pero entonces ¿a qué viene esa flagelación tan extrañamente representada al fondo y la indolencia con la que el flagelado soporta los azotes? La víctima mira hacia otro lado como si la escena no le concerniera. Pilatos, tan irreal como el flagelado, está sentado en un sillón de piedra y mira al frente. Pero ¿es Pilatos? y ¿está viendo lo que sucede? Lujo, suntuosidad renacentista. Detrás de la víctima se alza una elegante columna coronada por una pequeña estatua de oro, sobre ella hay una techumbre labrada, y, en primer plano, a la derecha, están los tres hombres que tampoco parecen tener nada que ver con lo que sucede. El del extremo derecho viste un manto de un azul desconcertante con brocado de oro, el de enfrente lleva uno de esos poderosos tocados característicos de Piero, y entre ambos hay un hombre rubio vestido de rojo que no les mira, como tampoco ellos se miran mutuamente ni le miran a él. ¿Es el hombre rubio un ángel? Pues será un ángel sin aura de santidad y sin alas. Silvia Ronchey ha escrito un libro de más de 500 páginas sobre esto, *di Piero*
L'Enigma
. ¿Es la flagelación que tiene lugar en el atrio del fondo un símbolo de Constantinopla? ¿Es el cuerpo de Cristo la Iglesia de Oriente? ¿Es Pilatos en realidad Juan VIII Paleólogo y uno de los otros hombres, el sultán turco?

A saber. Pero ¿quiénes son entonces esos tres hombres del primer plano? En una exposición textil inspirada en Piero vuelvo a encontrarme con el manto de brocado azul. Ha sido tejido de nuevo, como si el hombre poderoso del cuadro lo hubiera cedido especialmente para la ocasión. Pero esto tampoco resuelve el misterio, y lo que permanece, después de todas esas palabras escritas, es el silencio insondable del cuadro. Ni tan siquiera el látigo hace ruido. El flagelado no se queja. Pilatos guarda silencio. Los tres hombres callan también. Tal vez no importe. El tema del cuadro, sea el que sea, obvio para los contemporáneos de Piero u oscuro como lo es para nosotros, es algo que ya no nos resulta

actual, como tampoco el *Guernica* de Picasso podrá significar dentro de seis siglos lo que significó para sus coetáneos. Miramos con otros ojos, y lo que vemos es algo que está fuera del tiempo. El tiempo queda así anulado mientras contemplamos el cuadro, y eso es precisamente lo que le confiere esa magia trascendental. Mientras contemplas esos ocho hombres silenciosos que llevan siglos sin mirarse los unos a los otros, consigues elevarte por encima de tu propia existencia muy posterior y fugaz. Es algo imposible pero sucede. En ello reside el milagro.

Edward Hopper
(1882-1967),
Morning Sun, 1952

Hopper revisitado

Un poeta que ama a un pintor no puede remediar ver los cuadros de éste como seres vivos, como personas incluso, o, cuando menos, como objetos con un universo propio que el cuadro permite visualizar. Si el espectador es el mismo, el cuadro no varía. Hace medio año asistí a una gran exposición retrospectiva de la obra de Edward Hopper. Luego viajé a Japón y de ahí continué mi vuelta al mundo hasta volver a parar a Ámsterdam, donde una parte de esos cuadros se hallan actualmente expuestos en el Stedelijk Museum. Los lienzos no han perdido vigencia. Las mismas sensaciones me embargan: angustia, silencio, una monumental melancolía. Las obras de Hopper siguen emitiendo a la misma altura y yo las recibo como cuando las vi por primera vez.

Entonces escribí ciertos comentarios acerca de algunos de esos cuadros, que, me doy cuenta ahora, soy incapaz de parafrasear. Como ya sostuve en aquella ocasión, me parece una monstruosidad concentrar en un par de salas una carrera artística tan extensa como la de Hopper. La exposición muestra cómo el artista descubre, desarrolla y explota todas las posibilidades de su temática —que es su propio yo, naturalmente—. Cuando uno observa esos lienzos parece como si no importara que el artista fue un hombre que vivió, se alimentó, bebió: no hay sino lo que uno tiene delante de sí, ese residuo de la visión interior de Hopper sobre el resto del mundo, y especialmente sobre Estados Unidos. Y se trata de una visión trágica, aunque puede que lo trágico sea una interpretación mía. Incluso en aquellos cuadros que carecen de figuras humanas, el decorado —paisajes, panoramas urbanos, faros, túneles— despide un aire aciago, como si las cosas quisieran significar más de lo que son, un elemento subyacente de dolor, de melancolía y de radical aislamiento, ausente e imperceptible en la auténtica realidad.

En Ámsterdam faltan algunos de mis cuadros favoritos, de modo

que puedo cotejar mis razonamientos de entonces con lo que me sugieren otro par de cuadros. *Room in New York, 1932*. Como es habitual en los cuadros de Hopper, el espectador mira con descaro el interior de una habitación, con esa brutalidad consentida del *voyeur* invisible. La invisibilidad del *voyeur* torna invisibles las dos figuras que están en la habitación. Es obvio que esos personajes no saben que los estoy mirando. El pintor me ha convertido en su cómplice. Cuanto más miro, más angustia me provoca el cuadro. Los rostros de ese hombre y de esa mujer no son rostros verdaderos. El pintor los ha dejado inacabados. Es más, es como si los hubiera borrado, desdibujando sus rasgos más esenciales, deformándolos hasta reducirlos a caretas, a máscaras. Y no sólo eso. El hombre no lee un periódico, lee un símbolo, la máscara de un periódico: la portada del diario está en blanco, no hay letras ni nada que las insinúe. Y además, la partitura sobre el piano también está en blanco, no se distinguen las imágenes de los cuadros en la pared, las teclas blancas del piano forman una masa blanca compacta sobre la que se pasea el dedo aburrido de la mujer. En el escenario de la habitación de color verde intenso, la pareja está encuadrada entre grandes bloques de piedra ennegrecida, aprisionada detrás de una ventana cuyo cristal resulta imperceptible. Los rostros de ambos personajes están mutilados. No los reconocerían ni sus parientes en el caso de que tuvieran que identificar sus cadáveres. El lugar en el que el dedo de la mujer roza el piano tiene un toque azul. Es añil. Hopper ha aplicado ese color sobre el dedo, y no mediante una pincelada, no, sencillamente ha fijado el azul de modo estratégico a lo largo de la cadera de la mujer internándolo en el negro del piano. Si te acercas al lienzo, verás con detalle cómo lo ha hecho: de forma irregular, casi con torpeza, en otras palabras, con un cuidado infinito. De haberlo hecho mejor, más bonito, con más habilidad técnica, se habría perdido el carácter aciago de la escena.

A woman in the sun evoca otras reflexiones. ¿De dónde procede exactamente la luz? La mujer anónima, de gran estatura, está de pie en el centro de la habitación, desnuda. Su desnudez no es esencial en este cuadro —o no es mítica, por usar un concepto más elevado—, puesto que ha quedado ironizada, o en todo caso reducida a lo anecdótico, al estar ella fumando un cigarrillo. En la habitación no hay rastro de su ropa, la cama está sin hacer, y no hay señal

tampoco de la presencia de otra persona; todo lo cual acentúa todavía más la soledad de la mujer. Sus zapatos, grandes, están debajo de la cama, con la punta en dirección al espectador. Pero ¿dónde está el espectador y qué hace? El espectador participa de una intimidad absoluta que no le pertenece. Y sin embargo, yo estoy viendo a la mujer, casi estoy a su lado, frente a la ventana por la que sin embargo no entra la luz. Entonces ¿cómo se explica esa franja de luz que hay en la habitación? ¿De dónde procede ese rectángulo luminoso en cuyo centro se halla la mujer? Tanto la luz «adherida» a ella como la cortina iluminada, ligeramente abombada, en el margen derecho del lienzo, indican con claridad que es ahí donde hay que buscar la luz. Y sin embargo sucede algo extraño. Aunque hay luz sobre el cuerpo de la mujer, no existe un haz de luz que penetre en la habitación. Esa luz proyecta detrás de ella las sombras de sus piernas sobre la zona iluminada del suelo haciéndolas largas y delgadas, confiriendo al personaje un aire de extrema vulnerabilidad.

Mientras contemplo ese cuadro, echo de menos otros tres: *Empty Room, Morning Sun, Western Motel*. Ignoro por qué faltan en la muestra estos cuadros tan fundamentales en la obra de Hopper. Puede que el propietario de los mismos se haya negado a cederlos. Lo cierto es que deberían estar aquí. Ayudarían a transmitir mejor el misterio de la técnica de Hopper, su *voyeurismo* y el nuestro, su forma de expresar el aislamiento y la anonimia de sus personajes dentro de unos marcos formales.

Con los ojos cerrados evoco el lienzo *Morning Sun*: una mujer, que lleva una combinación color salmón, está sentada encima de una cama de la que se han retirado las mantas. La ventana está abierta, nos encontramos en una ciudad. ¿Quiénes? ¿Nosotros? Pero ¿quiénes somos nosotros? Nosotros no figuramos en el cuadro, en él sólo aparece esa mujer. Comoquiera que sea, este lado del cuadro, el lado en el que se situó el pintor mientras pintaba y en el que nosotros nos encontramos también ahora mismo —porque él pintó a la mujer—, es un espacio abierto. Se dirá que eso es imposible, naturalmente: ahí donde el cuadro está abierto debería alzarse una pared. La mujer está sola: la expresión de su rostro así nos lo indica. El enigma reside en eso precisamente. Ella está sola, mirando hacia fuera, inobservada. Y sin embargo nosotros la estamos viendo,

porque nuestra mirada penetra en el interior de un espacio cerrado. La escena no sólo es enigmática sino que además produce inquietud. La luz que penetra por la ventana abierta y se proyecta sobre la «otra» pared (aunque sólo haya una pared) cae sobre la cama en un ángulo de cinco grados. Si mantienes un buen rato la mirada sobre esa superficie vacía y luminosa descubres que ésta es autónoma.

En *Empty Room* la cosa es todavía peor: ahí ya no hay ni tan siquiera figuras humanas para desviar tu atención de la perturbadora autonomía de las zonas luminosas rectangulares. Podrían echar a volar en cualquier momento para posarse sobre un dibujo de Henneman o anidarse en un cuadro de Malsen. Ya lo han hecho alguna vez, por cierto: superficies geométricas rellenas de materia solar.

Un bello e impronunciable vacío
de luz solar en habitaciones desnudas
sin más habitante que él mismo:
el amanecer y el ocaso de su vida
avanzaban en movimiento rotatorio, un sol solitario
envolviendo el plinto, en granito,
sobre el que él se alzaba
pintado por una luz que duró un día
y luego se extinguió…

Son versos del poeta L. E. Sissman
(1928-1978)
extraídos de su largo poema «American Light, A Hopper Retrospective» (*Hello, darkness*, 1978). En la cuarta parte de este poema (*Later*), Sissman describe el cuadro *Sun in an empty room*:

En donde confluyen los interiores
de sus primeros años
pasaron compañías de mudanzas
con sus camiones de atrezo
y se llevaron los objetos del pasado
—camas, alfombras, lámparas, gente,
documentos, cómodas–

dejando atrás un monumento tangible
de su vida y de cómo la vivió:
Un árbol verde sopla fuera
internándose en la habitación
por la ventana doble, formando rectángulos
de color crema
sobre la pared con la ventana y la pared
con el nicho y sobre
el suelo de madera desnudo,
el sol matutino
habita el vacío
con luz americana.

Así es. Algunos pintores inventan su propia luz, una luz inexistente en la naturaleza. Esa luz es lo que ellos piensan acerca del mundo, es su manera de ver el mundo. El espectador no puede sustraerse a ello. Lo que éste contempla ya no es una casa en Maine o un barco en el Sena, no, es una casa que alguna vez existió en la «realidad» pero que ha sido apartada de ella al ser sumergida en la luz (= el pensamiento) de Edward Hopper. Esa luz por él inventada ciñe e ilumina los objetos a su manera, de tal modo que esos objetos —una casa, un bar, una estación de servicio— dejan de percibirse de la manera «normal» en que los vería un transeúnte. Los objetos representados se impregnan de alma —ya no son manifestaciones de sí mismos, sino del hombre que los ha pintado—, y esa alma mantiene una relación desconcertante con la naturaleza o con aquello que pasa por ser naturaleza. El agua en Hopper se transforma en elemento sólido. El cielo se alza al fondo como una lámina vertical. Y hace que las casas se alarguen. El agua del puerto está tan solidificada que parece hielo en el que hubieran encallado los barcos. ¿Lo estoy viendo bien? ¿O acaso es mi propia alma, tal vez de estructura idéntica a la de Hopper o influida por ésta, la que lo ve todo más trágico de lo que es?

Edward Hopper, *Office in the night*, 1950

Office in the night es el título de uno de los cuadros. ¿Se encuentra el pintor en la habitación? ¿Mira por una ventana situada más arriba, en un edificio contiguo? ¿Está colgado de la varilla de las cortinas? ¿Está dentro de la pared? Es de noche. La lámpara de la mesa está encendida. ¿Qué hacemos nosotros en la intimidad de esa oficina? El enigma de la luz y el misterio de la mirada: una mirada que se substrae a toda lógica, porque, como he escrito antes, la realidad representada en esos cuadros demuestra que es imposible ver a esas personas. La intimidad, o lo que quiera que ésta signifique, no es capaz de soportar de ninguna manera a una tercera persona.

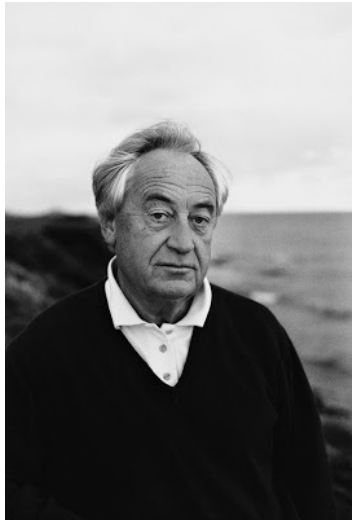
¿Qué ve entonces el espectador que no se interesa por tales enigmas y que tampoco es sensible al mundo interior de Hopper ni al «drama» representado en sus cuadros? Pues no verá gran cosa, entiendo. Grandes lienzos de carácter realista ejecutados por un hombre que no sabía pintar de una manera especialmente «bonita». Es obvio que quien mire de esta manera ha perdido el tren.

Edward Hopper, *People in the sun*,
1660-1661

Muy característico, en este sentido, es el cuadro *People in the sun*. El título es alegre, sí, pero el extraño grupo de gente inmóvil aquí representada parece estar esperando a Godot mucho antes de que Beckett le pusiera un nombre. Los personajes están tensos, como si se llevaran mal los unos con los otros, y están sentados no precisamente frente al sol sino frente a un conjunto de colinas azules que se alzan siniestras al fondo de una superficie plana de color trigueño. Jeroen Henneman, que me acompaña en mi visita a la exposición, me señala una curiosa contradicción: en algunos de los espacios de Hopper, los objetos sí proyectan una sombra mientras que las personas no. Es la manera que tiene el artista de excluir a la gente. Es como si enclaustrara a las figuras humanas en su entorno sin darles relieve. Ello contribuye a crear esa atmósfera solitaria e inhóspita tan característica de los cuadros de Hopper. Incluso aquellas personas acompañadas de otras están solas. Siempre reina el silencio y un ambiente de espera. El pintor se atreve a dejar los espacios tan peligrosamente vacíos que sus figuras, criaturas de reconcentrada soledad, quedan literalmente arrinconadas. En su mundo aparentemente «natural» —de moteles, bares, habitaciones, galerías—, esos personajes actúan en silencio: leen sentados en una cama o en una silla, inmóviles, rodeados de

objetos que viven una existencia tan aislada, sólida e independiente como la que llevan ellos mismos: una maleta, una lámpara, un sombrero, ausentes como objeto, presentes como especie. No hay nombres, hay personas. En algunos cuadros no hay ya figura humana alguna. Ni falta que hace: sin nuestra presencia el ambiente de amenaza persiste igual, como un algo, un elemento autónomo, que se amenaza a sí mismo.

San Luis (Menorca), 1 de julio del 2007



CEES NOOTEBOOM (La Haya, 1933). Es uno de los mayores y más originales escritores holandeses contemporáneos. Vive en constante nomadismo entre Holanda, España y Alemania. Traductor de poesía española, catalana, francesa, alemana; de teatro americano; autor de novelas, poesía, ensayos y libros de viaje, es un escritor preocupado por el europeísmo y el nacionalismo.

Ha obtenido, entre otros, el Premio Bordewijk y el Premio Pegasus de Literatura, así como la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En Francia ha sido nombrado Caballero de la Legión de Honor. En los últimos años ha recibido el Premio Europeo de Poesía (2008), el Premio de Literatura Neerlandesa (2009) y el mayor premio que se concede en la literatura de viajes, el Premio Chatwin (2010).

Notas

[1] Los bronces se encuentran actualmente en Calabria, en el Museo Nazionale della Magna Grecia de Reggio Calabria. *(N. de la T.)* <<

[2] Referencia al poeta neerlandés Adriaan Roland Holst (1888-1976).
(N. de la T.) <<

[3] En Grecia, el trabajo manual era realizado casi siempre por esclavos; los pintores y escultores ocupaban una posición apenas superior a la de los esclavos, puesto que, al igual que otros artesanos, debían trabajar duramente para ganarse el sustento. Los pintores aventajaban socialmente a los escultores, dado que su trabajo requería menos fuerza física. *(N. de la T.)* <<

[4] Solía hacer modelos y proyectos para enseñar cómo excavar y abrir túneles en las montañas sin dificultad, con el fin de pasar de un nivel a otro. *(N. de la T.)* <<

[5] La muerte del poeta se ocultó a sus poemas. *(N. de la T.)* <<

[6] Harry Mulisch, destacado escritor neerlandés contemporáneo. *(N. de la T.)* <<